

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ANDRÉ RENATO OLIVEIRA SILVA**

**O RITUAL DOS SÁDICOS:**  
**Cinema popular, experimental e subversivo nos anos de chumbo**

**Guarulhos**  
**2019**

**ANDRÉ RENATO OLIVEIRA SILVA**

**O RITUAL DOS SÁDICOS:**

**Cinema popular, experimental e subversivo nos anos de chumbo**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.**

**Área de concentração: estudos literários.**

**Linha de pesquisa: literatura e autonomia – entre estética e ética**

**Orientadora: Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia**

**Guarulhos  
2019**

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

SILVA, André Renato Oliveira.

Ritual dos Sádicos: cinema popular, experimental e subversivo nos anos de chumbo / André Renato Oliveira Silva. – Guarulhos, 2019.

n. pgs.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientadora: Graciela Alicia Foglia.

Título em inglês: The Awakening of The Beast: popular, experimental and subversive cinema in the brazilian dictatorship.

1. Cinema brasileiro. 2. José Mojica Marins. 3. Ritual dos Sádicos. 4. Ditadura militar. 5. Censura. . I. Título.

## **O RITUAL DOS SÁDICOS:**

**Cinema popular, experimental e subversivo nos anos de chumbo**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.**

**Orientadora: Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia**

**Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.**

---

**Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia**  
**Universidade Federal de São Paulo (presidente da banca e orientadora)**

---

**Profa. Dra. Ana Luiza Ramazzina Ghirardi**  
**Universidade Federal de São Paulo (examinadora interna)**

---

**Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio**  
**Universidade de São Paulo (examinador externo)**

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia, minha orientadora, pelo apoio, paciência e guia inestimável neste percurso.

Ao departamento de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de São Paulo, pela oportunidade concedida.

A diversos amigos e amigas, cujo apoio prático ou moral também foi fundamental para a boa realização e finalização deste trabalho.

Em especial, ao amigo Thiago Diniz, quem primeiro me apresentou o quase inacreditável filme “Ritual dos Sádicos”.

“Sendo eclético sem ser eclético, o experimental é puro néctar, *satori*, Iluminação: aquisição de um novo ponto de vista. Mas se o cineasta pensa em *ser* experimental nem sempre *está* experimental: por isso nele importa menos *o que* expressa e mais *como* expressa.”

Jairo Ferreira, *Cinema de Invenção*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo pesquisar a obra cinematográfica do diretor / ator / roteirista paulistano José Mojica Marins, particularmente no que se refere ao personagem mais emblemático que ele criou e interpretou: o coveiro sádico chamado Zé do Caixão. Analisar-se-á a figura deste, especificamente, tomando por base o filme de longa-metragem intitulado “Ritual dos Sádicos” (ou “O Despertar da Besta”), realizado em 1970 e proibido de circulação pelos órgãos de censura da ditadura militar vigente no Brasil durante o período. Haverá destaque para a grande recepção popular que o personagem – e os filmes nos quais aparece – obteve durante os anos 1960-70, fazendo com que se “derramasse” para outras mídias: histórias em quadrinhos, literatura de ficção folhetinesca e até mesmo literatura popular de cordel, para além da fortuna crítica que, majoritariamente, rejeitou a obra do cineasta. O filme em questão também será analisado a partir de elementos característicos do gênero denominado filme-ensaio, e utilizando como referência estudos realizados por, dentre outros autores, Theodor W. Adorno e Timothy Corrigan. Os objetivos principais são: situar o filme em questão, a partir de seus elementos formais e de conteúdo, dentro do conjunto das produções categorizadas como filmes-ensaio; situar o filme em questão dentro do conjunto das produções cinematográficas realizadas durante o período mais repressivo da ditadura militar brasileira, a partir de 1968, produções essas que sofreram censura estatal e(ou) promoveram, em seu discurso fílmico, uma crítica ao regime vigente; tentar traçar os procedimentos genéticos do filme, particularmente no que se refere ao seu aspecto ensaístico (com posicionamentos políticos evidentes), uma vez que seu autor, até então, recusava fazer filmes “politizados”. Este trabalho de pesquisa procurará demonstrar que a obra de José Mojica Marins representa de forma alegórica (a partir do conceito de alegoria em Walter Benjamin e outros autores) – ainda que não de modo programático – a violência institucional praticada pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar, particularmente nas formas da: 1. tortura; 2. censura aplicada a manifestações artístico-culturais.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro. ditadura militar. José Mojica Marins. filme-ensaio. alegoria.

## ABSTRACT

This dissertation aims to research the cinematographic work of the director / actor / writer José Mojica Marins, particularly in regard of the most emblematic character he created and played: the sadistic gravedigger called Coffin' Joe. The analysis will cover, specifically, the feature film entitled "Ritual dos Sádicos" (or "The Awakening of the Beast"), produced in 1970, with distribution completely prohibited by the censorship organs of the military dictatorship prevailing in Brazil during the period. It will be highlighted the great popular reception that the character - and the films in which it appears - obtained during the years 1960-70, causing it to "spill" through other media: comic books, folklore fiction literature etc., in addition to the critical fortune that rejected the work of the filmmaker, mostly. The film will also be analyzed according to elements characteristic of the genre called film-essay, and using – as reference – studies carried out by, among others, Theodor W. Adorno and Timothy Corrigan. The main objectives are: to situate the film, in its formal elements and content, within the set of productions categorized as film-essay; to situate the film within the set of cinematographic productions made during the most repressive period of the Brazilian military dictatorship (1968-1975), productions that suffered state censorship and (or) promoted in their film discourse a critique of the current regime; to try tracing the genetic procedures of the film, particularly in regard of its essayistic aspect (with obvious political positions), since its author, until then, refused to make politicized films. This research will seek to demonstrate that the work of José Mojica Marins allegorically represents (from the concept of allegory in Walter Benjamin and other authors) - although not in a programmatic way - the institutional violence practiced by the Brazilian State during the military dictatorship, particularly in the forms of: 1. torture; 2. censorship applied to artistic-cultural manifestations.

**Keywords:** brazilian cinema. military dictatorship. José Mojica Marins. film-essay. allegory.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 Produção e censura de <i>Ritual dos Sádicos</i> .....	17
1.1 José Mojica Marins: sucesso e penúria.....	17
1.2 As origens de <i>Ritual dos Sádicos</i> .....	20
1.3 Enredo e produção.....	22
1.4 A “via crucis” da censura.....	28
2 O mestre dos marginais.....	37
2.1 “Arte popular revolucionária”.....	38
2.2 Transe.....	43
2.3 <i>Ritual</i> .....	47
2.3.1 <i>Fait divers</i> .....	53
2.3.2 <i>Curtição</i> .....	55
2.3.3 <i>Abjeção</i> .....	58
2.3.4 <i>Estratégias de agressão</i> .....	65
2.4 <i>Alegorias do Subdesenvolvimento</i> .....	70

3 O cinema-pensamento de Zé do Caixão.....	72
3.1 <i>Ideias que tateiam</i> .....	73
3.2 <i>O filme ensaístico de Zé do Caixão</i> .....	77
3.2.1 <i>A autonomia das formas (ou sua demanda)</i> .....	77
3.2.2 <i>O ensaio literário</i> .....	79
3.2.3 <i>O ensaio audiovisual</i> .....	83
3.2.4 <i>Quem tem medo da verdade?</i> .....	89
3.3 <i>O mito Zé do Caixão</i> .....	95
3.4 <i>O cinema refrativo de José Mojica Marins</i> .....	99
CONCLUSÃO.....	104
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXOS.....	112

## INTRODUÇÃO

José Mojica Marins sempre nadou contra as caudalosas correntes da crítica de cinema e da censura oficial, o que contribuiu muito eficazmente para a saborosa mítica construída em torno do diretor. Seus dois primeiros longas-metragens lançados comercialmente (antes da invenção de Zé do Caixão), *A Sina do Aventureiro* (1958) e *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963), já anunciam uma carreira turbulenta. O primeiro é um singelo faroeste-romance caipira, que ganhou da censura a classificação indicativa para maiores de 18 anos e uma tentativa de boicote promovida pelo baixo clero da Igreja no interior do estado de São Paulo (onde a produção tinha sido rodada): tudo por causa de uma brevíssima cena de nudez, filmada em um plano geral no qual mal se conseguem divisar formas que pudessem escandalizar a mais vigilante das beatas. O segundo é um melodrama / musical direcionado às famílias e suas crianças: tentativa do jovem diretor de fazer as pazes com a Igreja; fracassou retumbantemente nas bilheterias, uma vez que a censura oficial – mais uma vez – não abriu mão da interdição para menores de 18 anos.

Na estreia de Zé, com *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), as coisas – em princípio – não foram muito diferentes. O escritor Ignácio de Loyola Brandão, no jornal *Última Hora*, lamenta, não sem alguma dose de demofobia: “Qualquer filme de terror, mesmo ruim, como esse *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em cartaz no Art-Palácio, carrega multidões às casas de espetáculos. O diabo atrai as gentes. O povo é sempre seduzido pelo diabo” – apud SENADOR (2008)<sup>1</sup>. Muitos outros críticos se escusaram de levar minimamente a sério a estreia de Zé do Caixão, desdenhando-a como uma aventura amadorística produzida por um pretenso diretor / ator desprovido do necessário letramento técnico-estilístico. Maurício Gomes Leite, no *Jornal do Brasil*, dispara sem qualquer misericórdia: “*Meia-Noite* não é um filme primitivo, é primário; não choca, imbeciliza; para o cinema do Brasil não é uma linha pioneira, é um atraso.”<sup>2</sup> Paulo Perdigão, no *Diário de Notícias*, chega ao ponto de clamar por intervenção censora estatal, a partir de “critérios” artísticos e morais – um binômio irresolúvel que atormentará a carreira do cineasta nos anos 60:

---

<sup>1</sup> p.153

<sup>2</sup> apud BARCINSKI; FINOTTI, p.164

Continua de pé a pergunta: para que presta a censura, federal ou estatal? Se a existência de um organismo desse tipo constitui um contra-senso, já que não é possível extingui-lo, que pelo menos funcione com critério, noção de limites e competência de juízo moral e artístico.<sup>3</sup>

Mas nem tudo serão espinhos, e um dos (poucos) críticos entusiásticos de José Mojica Marins nos anos 60, o carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (*Correio da Manhã*<sup>4</sup>), já destacara o que via de conteúdos sociais e politicamente subversivos nesta produção pioneira do horror nacional:

O fato é que *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* é de uma oportunidade histórica. Reflete, certamente, a vida. O que narra está acontecendo aqui fora, às nossas vistas, testemunhado por nossos ouvidos. Não há presos políticos. Eleição direta é golpe. Nara Leão é subversiva. Leitura de peça de teatro leva polícia a espancar estudantes. Inquérito policial militar contra jardim de infância (...) Lê lê lê é corrupção. Juiz proíbe – em Minas – Luluzinha e Bolinha; são imorais. Repórter é preso sem explicação.

(...)

Que importa o absurdo das situações? Que importa o texto espúrio, e mesmo a fraseologia violenta que os sequazes de dom Agnelo, se escutassem, incriminariam de “solapar as bases cristãs da nacionalidade”? Zé do Caixão é uma delícia. Come carne – e de carneiro! – na Sexta-Feira da Paixão, enquanto os sinos badalam, ribombam, ensurdecem os tímpanos, e o padre, as moças, a velharia entoam cânticos sacros à divindade na estátua. Zé do Caixão é diabólico; ri da religião, ri do cortejo processional.

O crítico se esbalda em entusiasmo com as relações entre o moralismo tacanho, a hipocrisia e o autoritarismo que dão identidade para a ditadura civil-militar instalada a partir de 1964 e o achincalhe iconoclasta que Zé do Caixão faz desses mesmos “valores”. Por outro lado, descreverá como a tosca heresia de Zé – junto da exemplar punição que receberá no final do filme – exercerão um efeito muito potente no espectador popular, contribuindo de maneira paradoxal para a manutenção dos mesmos princípios que o personagem satiriza, anunciando contradições que também estarão presentes em *Ritual dos Sádicos* (1970), objeto deste estudo:

Na ânsia de negar o ser supremo, Zé apela para seu oposto – e assim está admitindo, como a plateia comum, a sua existência. Claro, o cidadão comum, de poucas luzes, criado e habituado a esse credo, e a outros complementares, exulta, mexe-se na cadeira, embevecido, crente, crédulo; não só nos poderes mágicos do realizador cinematográfico, mas na veracidade dessa historieta com moral, dessa fábula que mantém as bases cristãs da nacionalidade.

<sup>3</sup> apud SENADOR, p.180

<sup>4</sup> O texto é de 1966, relativo à estreia do filme no Rio de Janeiro.

Nesse primeiro filme, *Zé do Caixão* já entra com força no imaginário popular, graças também ao estilo “primário” do cinema de Mojica, que sabe manejar com intuitiva perícia<sup>5</sup> os clichês do cinema de gênero (horror), contornando as imposições de um orçamento bastante limitado e logrando, assim, estabelecer canal fecundo de comunicação com um público majoritariamente popular. José Mojica Marins nunca se deixou abater por aquela “má consciência” que assombrava os diretores do Cinema Novo, ao pensarem no valor de seus filmes enquanto “mercadoria” a ser “aceita (ou não) pelo público”. Por outro lado, nunca deixou de – à sua própria maneira – exercer uma inventividade autoral surepreendentemente peculiar.

O segundo longa com *Zé*, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), foi interditado três vezes pela Censura, no longo e burocrático processo de avaliação pré-lançamento. Funcionária do SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), Jacira Oliveira chegou a escrever em sua súmula: “Se não fugisse à minha alçada, seria o caso de sugerir a prisão do produtor pelo assassinato à sétima arte, pois não foi outra coisa que ele realizou ao rodar o presente ‘filme’.”<sup>6</sup> A liberação só ocorreu com a condição de que o final da história fosse modificado, incorporando uma nova fala para o personagem, escrita pelo próprio censor. Na versão original, o sádico coveiro *Zé do Caixão* afundava no pântano com altivez, em meio a impropérios e blasfêmias atirados contra a espumante turba que assistia, com tochas nas mãos, à sua queda final. Mas no filme que efetivamente foi lançado, vemos *Zé* mergulhar em uma repentina e incoerente epifania, arrependendo-se de seus crimes e aceitando – *in extremis* – a figura salvífica de Jesus Cristo na cruz.

Os críticos, mais uma vez, dividiram-se. Alfredo Sternheim, de inclinações conservadoras, escreve em *O Estado de S. Paulo* uma provocação não só a Mojica, mas também aos resenhistas defensores seus e à escola crítica francesa ligada à *Nouvelle Vague*, que representava, então, o que havia de mais progressista no campo cinematográfico mundial:

---

<sup>5</sup> José Mojica Marins fazia filmes caseiros desde a adolescência e nunca possuiu qualquer educação formal em cinema.

<sup>6</sup> apud SENADOR, p.215

Porém, o lamentável não é tanto a película, que mesmo como glosa não pode ser aceita – já que não houve essa intenção. Nem foi obtida conscientemente – mas sim o fato de a mesma estar sendo levada a sério em camadas de nossa intelectualidade, numa atitude talvez irônica, e que parece inspirada na mordacidade inoperante e desenxabida com que muitas vezes se manifestam os críticos franceses adeptos de Godard.<sup>7</sup>

Miguel Pereira (*O Globo*), por outro lado, é mais um que enxerga no cinema de Zé do Caixão, já em seu início, tonalidades alegóricas de cunho político-social, identificadas a uma visão de mundo das classes mais populares:

Acima de todas as forças naturais e sobrenaturais, Zé do Caixão crê no sangue como o único elemento capaz de perfeição e de bem para o mundo odiento em que vive. O sangue é a esperança dos pobres na luta contra o poder maior representado pelo coronel e pelo padre. Daí a sua obsessão pela continuidade de seu ser através de um filho perfeito que deveria nascer de sua união com uma mulher perfeita. (...) É uma espécie de libertação humana dos males sociais que afligem os povos. Existe no filme de José Mojica Marins uma revolta contra um *status quo* tradicional e injusto. O horror e o surrealismo não são um fim em si. Representam somente a forma escolhida pelo diretor para apresentar suas ideias e suas angústias.<sup>8</sup>

Assim, tendo em vista a volátil recepção dos filmes de José Mojica Marins durante a década de 1960, considerando-se principalmente os possíveis subtextos “subversivos” que se enxergam, para o bem ou para o mal, nas aventuras de Zé do Caixão, para além das fórmulas e temas batidos do gênero do horror / terror, a proposta desta dissertação será analisar o terceiro filme do cineasta que conta com a participação efetiva do paradigmático personagem<sup>9</sup>, *Ritual dos Sádicos*, finalizado em 1970, mas nunca lançado comercialmente nos cinemas, uma vez que teve de amargar mais de dez anos de interdição total, imposta pela censura oficial da ditadura civil-militar<sup>10</sup>. Optamos por nos referir ao filme pelo seu título original, e não pela renomeação posterior (*O Despertar da Besta*), pensada pelos seus produtores, já nos anos 80, como artimanha para que a censura finalmente o liberasse – conforme veremos no capítulo 1. Acreditamos que o termo “ritual” seja bastante significativo para o esclarecimento de alguns procedimentos de *mise en scène* que serão elucidados no capítulo 2 deste texto.

---

<sup>7</sup> apud SENADOR, p.226-227

<sup>8</sup> Ibidem, p.241-242

<sup>9</sup> Exclui-se, desta maneira, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), no qual o coveiro faz apenas um breve monólogo não-diegético de apresentação, não obstante o que se possa esperar do título do filme.

<sup>10</sup> Após, o longa seria exibido apenas em festivais e sessões especiais, até o lançamento em VHS e DVD, décadas depois de sua produção.

Serão abordados, primeiramente, os processos de produção e recepção do filme, observando o lugar (diferencial) que ocupa dentro da cinematografia do seu diretor, e dando especial atenção ao longo processo de censura sofrida, com seus diversos pareceres negativos e pedidos de reavaliação por parte dos produtores, que acabaram selando – para o bem e para o mal – a sorte do filme (e boa parte daquela do seu diretor).

Em seguida, serão estudados aspectos da *mise en scène* de *Ritual...* que fazem com que este ocupe uma posição relevante no cinema brasileiro do final da década de 1960, influenciando (junto da obra prévia de Mojica) o movimento do Cinema Marginal e representando, por homologia, preocupações estéticas e político-sociais que muito movimentavam as artes e a cultura brasileira da época (cinema, teatro, literatura, música popular): particularmente, os *tópos* da “curtição” e da “abjeção”, dentro das práticas de “agressão”, comuns ao cinema e à arte independente da época e que criam paradoxos que se revelarão particularmente sensíveis em *Ritual dos Sádicos*. Também serão estabelecidas homologias entre o filme em questão e o chamado cinema de *Exploitation*, uma corrente de destaque dos filmes independentes nos EUA, ao final do mesmo decênio, particularmente quanto ao uso de drogas ilícitas e à violência (contra a mulher, principalmente): aqui também se revelarão contradições importantes.

Por fim, será destacado o principal elemento que faz com que *Ritual dos Sádicos* represente uma mudança radical em relação às produções anteriores de José Mojica Marins: sua proposta explicitamente crítica em relação a temas sociais em voga no período, particularmente o uso de drogas ilícitas, além de um desejo de “resposta” do cineasta aos detratores (críticos e censores) que vinham lhe perseguindo desde o começo da carreira, o que dá a este filme características metalinguísticas sofisticadas (tendo em vista o estilo típico do cineasta), tornando-o uma espécie de profissão-de-fé: a defesa de Zé do Caixão pelo seu próprio criador, consciente da aura “mítica” que o personagem já tinha adquirido, principalmente junto às camadas mais populares. Não nos furtaremos às inconsistências e contradições que sempre afetaram o cinema do “primitivo” Mojica e procuraremos compreendê-las dentro da economia narrativa, diegética e “ideológica” do filme. O objetivo será demonstrar que, apesar das

inconsistências, *Ritual dos Sádicos* apresenta ideias que poderiam ser consideradas, ainda hoje, como progressistas. Todos esses elementos serão analisados a partir da forma como aparecem na própria decupagem do filme. Para tanto, serão utilizadas referências que aproximem *Ritual...* (por homologia) ao gênero dos filmes-ensaios, procurando identificar um caráter *ensaístico* nesta produção de José Mojica Marins.



## 1 Produção e censura de *Ritual dos Sádicos*

### 1.1 José Mojica Marins: sucesso e penúria

No final da década de 1960, podia-se dizer que o cineasta paulistano José Mojica Marins já era um artista popular consagrado, ainda que a crítica de cinema se encontrasse bastante dividida quanto aos seus filmes<sup>11</sup>. Mas isso não impediu que os dois primeiros longas-metragens com o polêmico personagem Zé do Caixão, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) caíssem fundo no gosto popular. Na época, os grupos de baixa renda compunham o grosso do público dos filmes brasileiros, tendo-se em vista o fato de que as fitas estrangeiras costumavam ser lançadas em áudio original, com legendas em português, e o número alto de analfabetos e semi-analfabetos dentre a população. Nas salas de exibição em regiões mais “nobres”, as produções internacionais atraíam um público três vezes maior do que nas periferias e cidades do interior<sup>12</sup>.

É impossível calcular com precisão o sucesso de bilheteria desses dois filmes, uma vez que não se preservaram os borderôs das salas de exibição, e os dados oficiais sobre recepção no cinema brasileiro do período são muito escassos. Barcinski e Finotti<sup>13</sup>, baseados em depoimentos, alguma esparsa documentação e, sobretudo, em inferências, deduzem que a segunda aventura de Zé do Caixão foi vista por cinco ou seis milhões de pessoas, em todo o território nacional. O crítico Paulo Ramos, na *Folha de S. Paulo*, também depõe a favor do sucesso do filme:

Zé do Caixão, personagem do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, em cartaz no Art-Palácio e em mais sete cinemas de bairros, está estourando as bilheterias, já foi visto por mais de 40 mil pessoas nos oito cinemas (...) <sup>14</sup>

Alexandre Agabiti Fernandez (2000), que defendeu em Sorbonne uma tese de doutorado sobre o diretor, afirma:

É impossível saber o número exato de espectadores do filme (*Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*), uma vez que o sistema de distribuição, na

<sup>11</sup> Conforme vimos na introdução.

<sup>12</sup> As informações são de Barcinski e Finotti (2015), biógrafos do cineasta, p. 237.

<sup>13</sup> Op. cit., p. 238.

<sup>14</sup> apud SENADOR, p.228

época, não era controlado por instituições governamentais com o objetivo de regulamentar a atividade cinematográfica no Brasil. No entanto, considerando o número grande de cópias distribuídas e o seu período longo de circulação, é possível afirmar que *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* figura entre os filmes brasileiros mais populares (pg. 160, tradução minha<sup>15</sup>).

De qualquer maneira, a boa acolhida pública de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* contribuiu para transformar Zé do Caixão em uma “marca”: diversos produtos, produções, campanhas publicitárias etc., em diferentes mídias, passaram a trazer o personagem como apresentador, garoto-propaganda, ícone arquetípico do horror, do macabro, do mistério. Barcinski e Finotti:

O nome Zé do Caixão começou a ser incorporado ao vocabulário nacional, como sinônimo de qualquer coisa esquisita e macabra. Se algum zagueiro se destacasse por sua maldade dentro do campo, era imediatamente apelidado de Zé do Caixão. Mães começaram a usar o nome para domar filhos levados.<sup>16</sup>

Dentre os mais diversos produtos que se aproveitaram do nome de Zé do Caixão, podem-se encontrar: vela para “macumba”; aguardente de cana; e uma linha de produtos de beleza denominada “Mistério”, que continha: vitalizante para unhas (lembremos o estigma mais reconhecível de Zé do Caixão, que são suas unhas hipertrofiadas), xampu, desodorante, fortificante capilar e creme para pele.

No entretenimento de massas, vale a pena citar as seguintes produções<sup>17</sup>: 1. Na literatura *pulp*, duas adaptações de filmes: “À meia-noite levarei sua alma” e “Esta noite encarnarei no teu cadáver”, ambas publicadas originalmente em 1974 (Ed. Cedibra), escritas por Rubens F. Lucchetti (parceiro de trabalho habitual do cineasta e roteirista de *Ritual dos Sádicos*), mas creditadas ao próprio José Mojica Marins; 2. O poema de cordel intitulado “A peleja de Zé do Caixão com o diabo”, escrito pelo renomado cordelista Manoel D’Almeida Filho, publicado originalmente de maneira autônoma e posteriormente reeditado no formato de história em quadrinhos, com arte de Nico Rosso (1970, Ed. Prelúdio); 3. Um compacto, lançado em 1968, com duas marchinhas de carnaval, interpretadas pelo “próprio” Zé do Caixão: “Castelo dos

<sup>15</sup> Segue a citação original: “Il est impossible de savoir le nombre exact de spectateurs du film, parce qu’à l’époque le système de distribution n’était pas contrôlé par les institutions gouvernementales censées réglementer l’activité cinématographique au Brésil. Cependant, à considérer le nombre important de copies distribuées et leur long délai de circulation, il est possible d’affirmer que *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* figure parmi les films brésiliens les plus populaires.”

<sup>16</sup> Op. cit., p.269

<sup>17</sup> Algumas delas serão incorporadas a *Ritual dos Sádicos*, como veremos nos capítulos seguintes.

horrores” (composição de B. Lobo e Roney Wanderley – este último era jornalista do famoso tabloide *Notícias Populares*); e “Cheguei em cima da hora” (dos mesmos autores).

Além dessas, vale destacar, sobretudo, o programa de TV e a HQ ciceroneadas por Zé. O primeiro foi exibido na Rede Bandeirantes (na época, uma emissora pequena e insipiente, com audiência predominante entre as classes mais populares), com o anafórico título de “Além, muito além do além”. Exibido às sextas-feiras, sempre à meia-noite, o programa era apresentado por Zé do Caixão, que introduzia as histórias de horror e mistério baseadas “em fatos reais” (curtas-metragens com aproximadamente meia hora de duração) e simulava uma entrevista com o telespectador que teria enviado o relato a ser filmado<sup>18</sup>.

O sucesso foi estrondoso, e a Rede Bandeirantes chegou a se tornar líder de audiência nas noites de sexta. A série derivou em mais um longa-metragem com direção de Mojica, intitulado *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968) e composto por três histórias macabras igualmente introduzidas pelo coveiro, fazendo o papel de mestre de cerimônias. Contudo, isso não se traduziu em aumento de salário para José Mojica Marins, salário esse que já era bem modesto. Descontente com a direção da emissora, o artista decide então aceitar a oferta de uma rede concorrente (a TV Tupi, uma das líderes de audiência no período e preferida entre o público mais escolarizado), sem consultar o seu parceiro, o escritor e roteirista Rubens F. Lucchetti. *Além, muito além do além* durou de 15 de setembro de 1967 a 26 de julho de 1968 e teve 34 episódios. Na nova emissora, o programa foi rebatizado como “O estranho mundo de Zé do Caixão” e fracassou espetacularmente, sendo cancelado em apenas quatro meses (13 episódios). A razão não é muito difícil de inferir: José Mojica Marins tinha sido eliminado da direção, que ficou a cargo do ilustre Antônio Abujamra, o que acarretou na perda da criatividade “primitiva”<sup>19</sup> e espontânea atribuída ao primeiro, a qual encontrava forte ressonância no gosto das classes mais populares da época; e a

---

<sup>18</sup> O formato da série é tributário de programas de rádio bastante populares entre os anos 40 e 70, como “Teatro da meia-noite” e “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, todos no mesmo gênero e proposta (histórias fictícias de suspense e horror apresentadas como se fossem reais). Também vale a pena citar – a alusão já se encontra no próprio título – o seriado de TV norte-americano “Além da imaginação” (*Twilight zone*), igualmente bem sucedido na época.

<sup>19</sup> Mojica havia abandonado a escola no início do ensino secundário.

maior sofisticação dos contos macabros, por sua vez, não foi em intensidade suficiente para prender a atenção do público tradicional da TV Tupi.

A revista em quadrinhos intitulada *O estranho mundo de Zé do Caixão* foi uma parceria entre José Mojica Marins, o escritor *pulp* e roteirista de HQs Rubens Francisco Lucchetti, e o desenhista italiano Nico Rosso – os dois últimos eram já nomes respeitados nos quadrinhos de horror nacionais. O gibi reciclava histórias apresentadas no programa televisivo *Além, muito além do além* e foi publicado primeiramente pela editora Prelúdio, durando apenas quatro números (de janeiro a maio de 1969 – sem edição em fevereiro). Fez um sucesso enorme (com polêmica igual): a censura ditatorial obrigou que cada revista fosse vendida dentro de um saco plástico de cor opaca (tal como era comum em relação a publicações eróticas e pornográficas), e o preço era bastante alto – 2 cruzeiros novos (os outros gibis custavam, em média, 60 centavos). Porém, nada disso impediu as altas vendas: 15 mil exemplares para o primeiro número; 29 mil para o segundo; 32 mil para o terceiro; e 35 mil para a quarta edição. Cumpre notar que as capas eram coloridas, e a impressão era feita em papel da melhor qualidade, fato raro no mercado nacional de HQs à época. A exposição midiática era igualmente alta: durante um programa sensacionalista da TV Record, intitulado *Quem tem medo da verdade?*, em que o entrevistado do dia era José Mojica Marins, um dos entrevistadores convidados – o comentarista esportivo Sílvio Luiz – rasgou em frente às câmeras diversos exemplares da revista, enquanto vociferava contra a publicação<sup>20</sup>.

## 1.2 As origens de Ritual dos Sádicos

No entanto, todo esse sucesso não permaneceu na conta bancária do diretor, mais amigo de gastar do que de guardar, segundo os seus biógrafos. Em meados de 1969, José Mojica Marins amargava o cancelamento da sua HQ e, em busca de dinheiro, trabalharia como ator em três longa-metragens: o *western* sertanejo

---

<sup>20</sup> É importante lembrar que vivia-se, na época, o auge da perseguição maccarthista às histórias em quadrinhos, taxadas de subversivas e corruptoras da juventude, da moral e dos bons costumes. A “bíblia” de tal movimento era o livro *Seduction of the Innocent*, escrito pelo psicanalista norte-americano Frederic Wertham e publicado pela primeira vez nos EUA em 1954. Mojica incorpora um trecho desse programa da Record – assim como fragmentos da sua HQ – em *Ritual dos Sádicos*, conforme analisaremos no capítulo 3 desta dissertação.

intitulado *O Cavaleiro sem Deus*, dirigido por Osvaldo de Oliveira (que fora assistente de câmera em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*); *Audácia! A Fúria dos Desejos*, de Carlos Reichenbach e Antônio Lima; e *O Profeta da Fome*, de Maurice Capovilla – os dois últimos são nomes importantes do Cinema Marginal, movimento que vê em Mojica uma figura de “profeta”<sup>21</sup>.

Ansioso em voltar a trabalhar por trás das câmeras, José Mojica Marins recorrerá aos seus amigos diretores, que lhe fornecerão sobras de negativo de seus próprios filmes. Colaboraram Roberto Santos, Carlos Reichenbach, Maurice Capovilla e Rogério Sganzerla. Junto do diretor de fotografia italiano Giorgio Attili, seu parceiro usual, e do produtor egípcio George Michel Serkeis<sup>22</sup>, Mojica consegue também um financiamento bancário para realizar o seu próximo longa, que será *Ritual dos Sádicos*. Quanto às fontes que teriam inspirado o roteiro desse filme, tudo o que temos são depoimentos do próprio cineasta e dos seus biógrafos, recolhidos já décadas depois da sua produção (anos 1990-2000), em um momento no qual José Mojica Marins já era considerado um autor *cult* entre cinéfilos e críticos, e colhia os louros desse reconhecimento.

Assim, não pretendemos tomar como automaticamente isentos ou verídicos tais depoimentos, tendo em vista o momento em que foram produzidos e considerando também a verve auto-promotora de Mojica, sempre afeito a criar mitos bastante imaginativos a respeito de si próprio e das experiências individuais que inspirariam a sua arte<sup>23</sup>. De qualquer maneira, as supostas origens de *Ritual dos Sádicos* nos ajudarão a ilustrar alguns aspectos nevrálgicos deste filme, conforme veremos no terceiro capítulo desta dissertação.

Barcinski e Finotti, na biografia do cineasta:

---

<sup>21</sup> Conforme veremos no capítulo seguinte.

<sup>22</sup> Dono de uma pequena indústria têxtil no bairro do Brás (onde também ficava o estúdio de Mojica), na cidade de São Paulo, este “mecenas” já tinha sido responsável pela produção do filme anterior do cineasta, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), inspirado pelo programa de TV e pela HQ. Mutilado pela censura, o longa foi um fracasso de bilheteria.

<sup>23</sup> É assim que a figura de Zé do Caixão teria nascido de um pesadelo do seu autor, pesadelo esse que aparece encenado em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*.

Mojica não sabia direito que filme iria fazer. Só tinha certeza de uma coisa: faria o filme mais revoltado, imundo e violento da história. (...) Provaria, de uma vez por todas, que ninguém sabia chocar uma plateia como ele.

A ideia para a fita surgiu por acaso: andando certa noite próximo a uma delegacia, Mojica viu uma prostituta grávida sendo surrada por policiais. (...) Nunca vira nada tão assustador. Resolveu esquecer o terror ficcional de monstros e vampiros e fazer um filme sobre o terror do dia a dia, da miséria e da violência urbanas.

Nessa época, Mojica estava também impressionado com o movimento hippie e com toda a onda da contracultura (pg. 312).

No catálogo da mostra retrospectiva da filmografia de José Mojica Marins, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em 2007, como comemoração dos 50 anos de carreira do cineasta, inclui-se uma entrevista, dada nos dias atuais, na qual o diretor explica o que o teria motivado a fazer *Ritual dos Sádicos*:

A ideia do filme [*Ritual dos Sádicos*] surgiu quando um dia fui à delegacia e de repente entrou uma mulher grávida. Os caras começaram a bater nessa mulher grávida porque ela era usuária de drogas. Depois a levaram, e eu peguei os meus guarda-costas, na época eu tinha guarda-costas, e mandei procurar, ver se achavam essa mulher. Mas ninguém a viu desde que ela foi presa no Primeiro Distrito, na praça da Sé. Fiquei puto e fui falar com as prostitutas do lado da delegacia, mas ninguém a viu. (PUPPO; AUTRAN, 2007, p. 25)

(...)

Eu vinha acostumado a fazer fitas de aventura, musical, terror, banguê-banguê, policial, mas dessa vez eu fiz uma fita que era revolta total. Nenhuma fita eu fiz com revolta, todas eu fiz com uma satisfação de estar fazendo um filme diferente, bonito. Esse não. Eu tinha que acertar porque eu estava numa época em que a ditadura ultrapassou os limites e estava sufocando aquilo que eu mais amava: o meu cinema.

(...)

Você vê que o filme é diferente. Um homem que costuma fazer coisas para o público sente-se revoltado e tenta fazer algo contra uma censura que o atarraxou – e atarraxou mesmo, porque nunca liberaram a fita, e eu acabei me afundando. (PUPPO; AUTRAN, 2007, p. 25-26.)

### 1.3 Enredo e produção

Filmado em 1969, *Ritual dos Sádicos* apresenta um roteiro, cenários, personagens, situações e temas muito diferentes dos que costumavam desfilarem à frente da câmera de José Mojica Marins até então. Escrita por Rubens Francisco Lucchetti, temos aqui uma história que transcorre no cenário urbano-cosmopolita nitidamente reconhecível da cidade de São Paulo, no período igualmente reconhecível

do final dos anos 60. As demarcações específicas de lugar e de tempo terão importância fundamental na comunicação da “mensagem” a que o filme se propõe, a um só tempo progressista e conservadora, e que estudaremos mais detidamente no terceiro capítulo: trata-se, aqui, de uma (tentativa de) tomada de posição, por parte de Mojica, quanto ao turbilhão contracultural que vinha assaltando as sociedades ocidentais no período: psicodelia, tropicalismo, movimento hippie, *rock n’ roll*, liberação sexual etc.

Os motivos desse desejo de “posicionar-se” socialmente, pela primeira vez em sua carreira, estão abertos à especulação: podemos crer no depoimento do cineasta, anteriormente transcrito (uma sensibilização frente à violência social e estatal – incluindo a censura a seus filmes); ou podemos seguir uma via interpretativa talvez mais segura e creditar *Ritual dos Sádicos* ao forte senso de oportunidade comercial e de auto-promoção por parte do diretor – neste caso, teríamos a tentativa do pai do irreverente Zé do Caixão em “surfear” a onda, igualmente polêmica, da contracultura. Também é possível acreditar, logicamente, que o filme seja uma mistura entre as duas propostas. De qualquer maneira, nele aparecerá – com clareza – a visão muito peculiar que o talentoso e inculto José Mojica Marins tem da sociedade contemporânea.

A narrativa se encontra amarrada em nós pouco apertados, o que dá ensejo a afirmações de que seja fragmentada, descontínua ou segmentada, composta por episódios relativamente independentes de uma intriga central. Tal estrutura teria sido a solução encontrada contra o baixo orçamento de que a produção dispunha: obrigado a filmar rapidamente, Mojica teria preferido uma história mais episódica, para evitar a utilização de muitos atores durante um tempo prolongado. Isso seria particularmente válido em relação aos três únicos atores profissionais que trabalharam no longa: Sérgio Hingst, Ítala Nandi e Annik Malvil; mas também vale para os cineastas *marginais* – todos amigos de Mojica – que doaram um espaço da sua agenda para atuar em *Ritual dos Sádicos*: Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Maurice Capovilla, João Callegaro, Walter Portella e Jairo Ferreira<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Fernandez, 2000, p. 186-187.

O filme se divide em três blocos<sup>25</sup>. O primeiro, de aproximadamente quarenta minutos, apresenta o tema central: o “problema” das drogas em uma metrópole contemporânea (final dos anos 60). Seu eixo condutor é a simulação de um programa de debates na TV, denominado “Um Clarão nas Trevas”, que consiste em uma conversa entre alguns “especialistas”<sup>26</sup> e o cineasta José Mojica Marins (interpretando a si próprio) sobre o problema dos “tóxicos”: a ideia seria “descobrir” se as drogas ilícitas estimulam ou não comportamentos “anormais” ou mesmo criminosos. Os debatedores discutem notícias – sensacionalistas – de atos repugnantes (a maioria de cunho sexual) e crimes que teriam sido cometidos sob efeito de drogas. O filme põe em cena tais acontecimentos (instaurando o formato episódico ao qual aludimos), reconstituindo-os em detalhes explícitos e escabrosos, pouco exibidos no cinema brasileiro até o momento, e entremeados por comentários dos “especialistas” no estúdio, que se engajam em uma discussão acalorada.

Na primeira cena, vemos uma estudante secundarista que é aliciada na saída da escola por dois homens, os quais a conduzem até uma “festa” *hippie* que acontece dentro de um apartamento. Única mulher ali presente, a estudante experimenta maconha e é levada a participar de “rituais” teatrais / dionisíacos que terminam com o estupro e morte da jovem.

A segunda, breve, traz um homem que, à maneira sadomasoquista, “domina” três mulheres. Na terceira, aparece uma mulher que injeta alguma droga na veia de um gigolô, ao som da marchinha carnavalesca composta em homenagem ao Zé do Caixão<sup>27</sup>; acabam levados em camburão pela polícia, que também prenderá, em seguida, um traficante, um usuário de drogas e um cafetão. Aqui, cabe apontar um fato curioso a respeito da produção: os policiais que aparecem em *Ritual dos Sádicos* são reais; trata-se de uma patrulha comandada por ninguém menos que Sérgio Paranhos Fleury, que posteriormente se tornaria um dos nomes mais notórios do DOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), o temível órgão que

---

<sup>25</sup> Segue, apenas, um resumo do enredo, sem qualquer análise crítica, a qual será empreendida nos capítulos posteriores, debruçando-nos sobre o filme cena a cena.

<sup>26</sup> Interpretados pelos conhecidos diretores do Cinema Marginal, elencados no parágrafo anterior, além do ator Sérgio Hingst, que vive o psiquiatra.

<sup>27</sup> “Castelo dos horrores”, composição de B. Lobo e Roney Wanderley, lançada em 1968, e que citamos no começo deste capítulo.



comandava os principais crimes de tortura, homicídio e ocultação de cadáver sistematicamente cometidos pela ditadura civil-militar. Fleury havia atendido um chamado anônimo a respeito de “uso de drogas”<sup>28</sup>, sem saber que se tratava da gravação de um filme. Chegando ao *set*, teria sido convencido por Mojica de que se tratava – na verdade – de uma produção “anti-drogas”; logo, o policial teria oferecido a si mesmo e à sua equipe como atores e “consultores” para a produção<sup>29</sup>.

A quarta cena trará uma senhora rica que promove encontros sexuais entre a filha e o mordomo, para observar voyeuristicamente a ambos, enquanto acaricia um jumento. A quinta, mais demorada, nos mostra o dono<sup>30</sup> de uma agência para empregadas domésticas assediando uma candidata durante entrevista; em seguida, ele chama um rapaz que estuprará a moça, enquanto observa tudo como um *voyeur*. A sexta e a sétima (última) cena expõem, respectivamente, um homem cujo fetiche é lavar as roupas sujas de duas mulheres, e uma mulher casada que se deita com o seu amante ao som (incidental) da clássica marchinha “Boas Festas”, de Assis Valente.

O segundo bloco, com apenas 15 minutos e composto por um *flashback*, serve mais como transição para a terceira parte e conclusão do filme. Sem conseguir chegar a um consenso sobre a medida do poder “maléfico” das drogas, prossegue o debate em *Um Clarão nas Trevas*. Um dos “especialistas”, Dr. Sérgio (Sérgio Hingst), apresentado como médico psiquiatra, explicará uma experiência que fizera recentemente, com o propósito de vir a publicar um livro, assim como a razão de José Mojica Marins ter sido convidado para o programa. O objetivo seria determinar, “empiricamente”, a extensão do poder “influenciador” das drogas, através de uma sessão controlada de uso de LSD a partir da sugestão de alguma imagem ou experiência que impactasse o “subconsciente”. Para tanto, foram selecionados quatro voluntários, entre usuários costumazes de drogas, que são os mesmos personagens das reconstituições noticiosas mostradas anteriormente: Lurdes Vanucchi Ribas (que interpreta a senhora rica *voyeurista*), Andréa Bryan (a jovem da cena que abre o filme),

<sup>28</sup> Provavelmente, fruto da paranoia denunciativa comum em regimes autoritários.

<sup>29</sup> Barcinski; Finotti, 2015, p. 314-316.

<sup>30</sup> Interpretado por um dos policiais do esquadrão de Fleury, segundo Barcinski e Finotti (2015). O papel teria sido oferecido, primeiramente, a Jô Soares, que recusara.

Mário Lima (o fetichista das “roupas sujas”, ator que é parceiro frequente de Mojica) e, mais uma vez, Ozualdo Candeias (o sadomasoquista dominador).

Todos foram levados para assistir, na sequência, à peça de teatro *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, encenada no Teatro Oficina, a uma apresentação musical de *rock and roll* e ao filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, de José Mojica Marins. A proposta era que escolhessem uma das três experiências como “mote” para a sessão de LSD. O médico explica aos seus parceiros de debate que se decidira pelo filme com Zé do Caixão após ver uma entrevista de Mojica na TV, no programa sensacionalista intitulado *Quem tem medo da verdade?* (TV Record – SP)<sup>31</sup>, em que o diretor se “defende” das acusações que lhe desferem a crítica cinematográfica e a moral dominante no período da ditadura, promovendo, ao mesmo tempo, uma profissão-de-fé do seu próprio cinema (independente, de baixo orçamento e popular).

Os voluntários escolherão a figura de Zé do Caixão como “mote” de sua vivência psicodélica, apesar de possuírem opiniões divergentes a respeito do personagem. Lembremos que são representantes de classes sociais variadas, a pedido do “cientista”: Mário Lima interpreta um ator que muito admira José Mojica Marins e declara já ter trabalhado com ele; Ozualdo Candeias<sup>32</sup> faz um contador que se declara impressionado, acima das outras duas experiências, com o filme a que assistiram, mas não emite maiores juízos sobre Zé ou Mojica; Lurdes Ribas vive a madame grã-fina que abomina a figura do famoso coveiro (representando a moral dominante na sociedade brasileira do período); por fim, Andréa Bryan é uma bilheteira de sala de cinema que considera Zé do Caixão “um artista como outro qualquer”. O médico, então, pendurará na parede do seu consultório o pôster de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* e injetará uma dose de LSD em cada uma das quatro “cobaias”.

Representando de maneira bastante livre e diversificada os efeitos do composto lisérgica, o filme mostrará, em sua meia hora final (terceiro e último bloco),

<sup>31</sup> Produzido e exibido entre 1968 e 1971. Ao contrário de “Um Clarão nas Trevas”, temos aqui um documento real da TV brasileira dos “anos de chumbo”.

<sup>32</sup> Esses personagens não são nomeados. Por isso, nós nos referimos a eles pelos nomes dos atores que os encarnam.

a “viagem” psicodélica de cada um dos quatro personagens, que se encontrarão “transportados” para diferentes ambientes e serão guiados, em suas “descobertas”, pelo próprio Zé do Caixão. Cada voluntário receberá sugestões diferentes por parte de Zé do Caixão: algumas libertadoras<sup>33</sup> e epifânicas; outras, degradantes e traumáticas. Ozualdo Candeias (o contador) viverá uma fantasia sádica em que faz o papel de *dominador* de várias mulheres, completamente submissas a ele, adorando-o. No final, Zé do Caixão começa um empolado discurso misógino que terminará pela boca do próprio Candeias, com ar hipnotizado, no consultório onde se realiza a experiência.

Esse recurso – uma fala impostada, iniciada por Zé e finalizada pelo personagem em questão – será utilizado também ao cabo da “alucinação” dos outros voluntários. Lurdes Ribas (a grã-fina que abominava o personagem de Mojica) experimentará Zé do Caixão como uma distorcida figura messiânica / moralizante, um Jesus Cristo às avessas, mas ainda assim bastante puritano, que a salvará da “ameaça” de um monstro pantagruélico – o qual nada mais é do que uma disfarçada genitália masculina. O ator Mário Lima, fã e parceiro de Mojica, tem a sua epifania orientada para o artístico: Zé do Caixão se apresenta a ele como a obra de arte desveladora de dimensões transcendentais, para além dos conceitos do bem e do mal. Finalmente, Andréa Bryan (a jovem bilheteira de cinema), que, anteriormente, não se abalava pela figura do coveiro, passará a reputá-lo um sádico e a “encarnação do demo”, o que corresponde à visão que a moral dominante do período tinha a respeito do cineasta / ator e do seu personagem. A jovem é terrivelmente torturada por ele em sua fantasia.

Voltamos ao momento presente, no estúdio onde se grava *Um Clarão nas Trevas*: um dos convidados desqualifica por completo a experiência do Dr. Sérgio, acusando-o de usar cobaias humanas, “muito embora se tratasse de viciados em drogas”. Este se defende, admitindo que usara apenas um placebo, e expõe a sua conclusão: o “tóxico” seria apenas um pretexto para que o ser humano libere os seus “instintos”, e se alguém comete um crime sob influência das drogas, isso significa que a mente do indivíduo já era “doentia”; portanto, a melhor política pública a se promover

---

<sup>33</sup> Segundo as promessas da contracultura psicodélica do período, cujo maior “evangelizador” era o psiquiatra norte-americano Timothy Leary.

não seria reprimir completamente as drogas ilícitas, mas “moderar” o seu uso e fortalecer a “vigilância” dispendida aos traficantes.

Termina o programa, os convidados saem. Na porta do estúdio, acompanhando Mojica, o Dr. Sérgio Ihe faz uma última pergunta, querendo saber de onde o cineasta tira sua inspiração, ao que este responde: “Muito simples: o senhor terminou a sua obra, eu inicio a minha”, sugerindo que transformará o experimento do psiquiatra em filme. Vemos, então, Mojica sair andando pelas ruas de São Paulo, até que se depara – a certa distância – com um automóvel que buzina para duas moças que caminham pela calçada; elas param, o carro também, e desce um homem que troca algumas palavras (inaudíveis) com ambas; em seguida, uma delas o acompanha para dentro do veículo, que parte sem mais, enquanto a outra fica olhando da calçada – insinuação de mais um aliciamento para festas privadas e regadas a drogas, como vimos na primeira parte do filme? A câmera volta para Mojica (primeiro plano do seu rosto), que olha diretamente para a lente, dá um sorriso irônico e arremata: “Corta!” A imagem se congela por alguns instantes, antes do corte para a tela escura na qual se anuncia o fim do longa-metragem.

#### **1.4 A “via crucis” da censura**

Em 29 de junho de 1970, o SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas, órgão subordinado à Polícia Federal)<sup>34</sup> acusou o recebimento de uma cópia de *Ritual dos Sádicos*, junto da devida “requisição de censura”<sup>35</sup>, necessária antes que o filme pudesse ser colocado em cartaz. Em anexo, uma ficha técnica e um “comentário sobre o filme”<sup>36</sup> (que hoje chamaríamos de *pré-release*) escrito pelo roteirista Rubens Francisco Lucchetti. No texto, chama a atenção a franca autoindulgência com que a fita é apresentada: “uma obra profundamente surpreendente. O grande cineasta pouco se importou com a complexidade do problema, que poderia apavorar qualquer um outro seu colega”. Contudo, é ainda mais chamativo o posicionamento moral

---

<sup>34</sup> Criado em 1945, o SCDP era originalmente vinculado ao DFSP (Departamento Federal de Segurança Pública), que, em 1967, tornar-se-ia o Departamento de Polícia Federal. Em 1946, definiram-se as suas atribuições, com o Decreto n. 20.493, publicado no mesmo ano. Tal decreto legislou sobre todos os assuntos de censura até a sua extinção, em 1988 (KUSHNIR, 2004, p. 98).

<sup>35</sup> Vide anexo A.

<sup>36</sup> Vide anexo B.

declarado: “José Mojica Marins criou uma obra única que agora atinge o seu ponto máximo com este seu libelo contra o vício e contra a corrupção do que há de mais belo no mundo: a juventude”. Corresponderia tal afirmação às inclinações pessoais dos autores, ou não passaria de uma estratégia discursiva para tentar cair nas graças da censura?<sup>37</sup> Lucchetti prossegue: “Vício, prostituição sadismo, andam de mãos dadas e acabam no manicômio ou na penitenciária. Mas este é o triste quadro de uma juventude desorientada que não sabe que rumo seguir”<sup>38</sup>. Após uma detalhada sinopse do enredo, comentada nos trechos que o roteirista considera mais importantes, o *release* termina com a singela consideração: “Talvez Mojica tenha feito uma fábula, com moral e tudo”.

*Ritual dos Sádicos* foi visto e analisado por seis censores<sup>39</sup>, durante o primeiro processo (junho-agosto de 1970): cinco deles aprovaram o filme, com sugestões de cortes; apenas um votou pela interdição total.

O censor Carlos Rodrigues – no parecer expedido em 3 de julho de 1970 – foi favorável à liberação somente para maiores de 18 anos, considerando que “como filme nacional e na sua parte técnica a direção está razoável nada contra indicando a sua interdição”. Acrescenta que “a mensagem final do filme é positiva pela

---

<sup>37</sup> No terceiro capítulo desta dissertação, procuraremos responder tal pergunta.

<sup>38</sup> Optamos por manter, na transcrição deste documento e também dos diversos pareceres dos censores mais adiante, todas as inadequações ortográfico-gramaticais.

<sup>39</sup> Dentro da proposta desta dissertação, não detalharemos a constituição e o funcionamento da censura na ditadura civil-militar de 1964-1985. No entanto, alguns pontos são interessantes e podem ser ilustrados. De acordo com Simões (1999):

“Entre 1955 e 1977, dos 25.000 candidatos a ingresso no DPF, foram aprovados 1.586. Desses, 57 como técnicos de censura, que tiveram de passar por exames psicotécnicos (...) para avaliar a personalidade policial. Em consequência dessa prova, 29 censores, admitidos em regime precário, foram demitidos como ineptos para a atividade censória. Suas respostas no teste de avaliação não corresponderam às expectativas: ‘Você tem medo de aranha?’ (Por causa dos filmes do Zé Mojica). ‘Você moraria num chiqueiro e se sentiria feliz?’; ‘Já teve alguma experiência sexual que a sociedade condena?’” (p. 186).

Kushnir (op. cit.) completa o retrato do censor e do serviço de censura do regime militar:

“Os censores eram, portanto, a expressão de uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante à de muitos outros brasileiros. Nesse sentido, o governo que os empregava definia as exigências relativas ao seu perfil. (...) Esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca os seus formuladores” (p. 23).

Ainda segundo a mesma autora, havia, no final da década de 1960, 34 censores de carreira no DPF, que “eram reciclados periodicamente em cursos de aperfeiçoamento e especialização na Academia Nacional de Polícia (ANP)” (p. 177).

recomendação feita para atenuar os males e efeitos dos vícios, já que são doentes mentais”. Recomenda o corte de apenas dois planos da primeira parte: “quando a moça fica nua” e “quando aparece de costas em cima de um urinol”.

O censor Carlos Lúcio Menezes (parecer assinado em 07 de julho) também votou pela liberação parcial, com restrição de idade (18 anos) e interdição para a TV. No seu parecer, consta que o filme condena os “vícios”, apresentando uma mensagem de “controle da toxicomania”. O seu valor educativo é “relativo, para adultos”. Conclusão: “Contém cenas de nudismo, sexo, vício, sadismo, masoquismo, fetichismo, etc, devidamente marcadas, que integram o complexo tema num encadeamento de ideias que se interligam e conduzem o espectador à conclusão dirigida pelo autor”.

Por outro lado, Wilson de Queiróz Garcia, em 14 de julho, à maneira de um bom crítico de cinema, parece se preocupar com a distância entre a intenção e a realização:

A maneira como a problemática é apresentada, (...) não chega a atingir os objetivos que talvez tenham orientado o diretor, e o resultado é uma produção de baixo nível, na qual prevalecem um argumento sórdido, deprimente, e até certo ponto, pornográfico. (...) embora sem atingir ao fim que pretendeu, talvez por deficiência do próprio Diretor, é, contudo, um trabalho que merece ser analisado. Seus efeitos prejudiciais não se farão sentir, desde que ele se destine a um público adulto, em condições, portanto, de assimilá-lo.

O censor decide-se pela proibição para menores de 18 anos, com o corte da cena da violência sexual contra a estudante no começo do filme.

Therezinha de Toledo Neves, na mesma data, expediu um parecer bastante sumário em que segue o posicionamento do seu colega Queiróz Garcia, votando pela interdição de *Ritual dos Sádicos* para menores de 18 anos e recomendando a exclusão da mesma cena acima citada: “Apresenta uma falsa imagem da cura ao viciado em tóxicos, desenvolvendo o estímulo ao vício pois, as cenas apresentam o excesso de sadismo e violência”.

Wilson Camargo, também em 14 de julho e fazendo coro aos dois companheiros de departamento acima citados, clama pelas mesmas medidas,

recorrendo às mesmas justificativas: “Desenvolve o sadismo e o masoquismo sem levar a uma impressão última. (...) Não atinge o produtor o fim desejado, apresentando o estímulo ao vício.”

Paulo Leite de Lacerda pedirá a interdição total. O seu foi o primeiro parecer expedido (30 de junho de 1970, apenas um dia depois de o SCDP ter recebido a cópia de *Ritual dos Sádicos*). Reproduzimos abaixo o preenchimento<sup>40</sup>, feito pelo “técnico de censura”, do formulário oficial em papel timbrado do SCDP, demonstrando um domínio da língua portuguesa na forma escrita e culta maior do que os seus colegas.

*Argumento:* “Sob o falso pretexto de apresentar uma análise psicopatológica do comportamento humano, o enredo da película resume-se a um desfile repugnante de violências sado-masoquistas.”

*Mensagem:* “Apresentação sucessiva de casos patológicos, entremeda de comentários artificiais, duvidosos, irreais e não convincentes sobre os mesmos.”

*Impressão última / valor educativo:*

NEGATIVA, para público de qualquer idade, tendo em vista que a apresentação da problemática nada transmite em concreto, antes, pelo contrário, deixa o espectador num estado deprimente face ao argumento sórdido que envolve basicamente perversão sexual e degenerescência humana.

*Conclusão:*

Com fundamento no exposto, a fita situa-se como um documento indesejável, asqueroso, imoral e pornográfico, constituindo um flagrante atentado aos costumes e à moral. Portanto, sou pela sua INTERDIÇÃO sumária com fulcro nos artigos 1º e 7º do D.L. 1.077/70 e art. 3º da lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.

A lei nº 5.536 impôs novas normas de censura ao cinema e ao teatro. O seu artigo 3º, evocado por Lacerda, determina que

(...) para efeito de censura classificatória de idade ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza, levar-se-á em conta

---

<sup>40</sup> Vide fac-simile do parecer no anexo C.

não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes ou ofensivas às coletividades ou às religiões ou ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes (KUSHNIR, 2004, p. 104).

A menos de um mês antes de ser baixado o AI-5, soa como um acinte o legislador falar em nome do “regime representativo e democrático”; contudo, para além da questão da “segurança nacional”, deve-se destacar – tanto na letra da lei, quanto no parecer do censor – a defesa da moral dominante: bastião sempre erguido em riste contra os filmes de Mojica.

Já o decreto-lei nº 1.077/70, de 26 de janeiro de 1970, torna legal o ato de censura prévia, estabelecendo a análise antecipada de todas as produções de cinema, teatro, espetáculos, discos, propagandas e anúncios na imprensa, com vistas à sua aprovação ou interdição, total ou parcialmente, sempre utilizando como justificativa maior o “resguardo da moral e dos bons costumes”<sup>41</sup>. O artigo 1º, citado pelo censor Lacerda, esclarece: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”. O artigo 7º, por seu turno, explicita as determinações do 1º: “A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão”<sup>42</sup>.

*Ritual dos Sádicos* foi visto também por um 7º censor, Constâncio Montebello. Detectando o possível nó górdio que o filme poderia oferecer às instituições do governo militar, o técnico decide escrever diretamente ao chefe do SCDP (em 12 de agosto de 1970)<sup>43</sup>, propondo uma estratégia que não fira a “credibilidade” do departamento:

Examinamos a película em epígrafe e verificamos que a mesma merece, realmente, ser interdita (grifos do próprio autor), entretanto, por tratar-se de uma película de produção nacional, já liberada pelo Instituto Nacional do Cinema<sup>44</sup>, cremos que a interdição traria como consequência uma série de reclamações, pedidos e publicidades que redundariam na liberação com os

<sup>41</sup> Idem, ibidem.

<sup>42</sup> Fonte: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm) Acesso em 27 nov. 2018.

<sup>43</sup> Vide anexo D.

<sup>44</sup> O INC (Instituto Nacional de Cinema) foi um órgão criado pela ditadura militar com o objetivo de “promover” e regular a produção e distribuição de cinema no Brasil, segundo preceitos que não contrariassem, logicamente, os interesses do regime. Durou de 1966 a 1975.



cortes mínimos necessários. Desejamos evitar que a digna chefia do S.C.D.P. fique a braços com tais problemas, motivo pelo qual aventamos duas hipóteses: uma de interdição total, justa e merecida, devidamente baseada na legislação vigente, e, a outra, a da liberação com os cortes mínimos que a mesma julgar suficientes para sua liberação.

A seguir, o censor enumera os “cortes mínimos” que propõe, a saber:

1. Toda a sequência inicial do filme, uma vez que focaliza “a Escola Caetano de Campos, (...) estabelecimento de ensino conceituadíssimo, numa insinuação de que suas jovens estudantes seriam dadas a vícios e máus costumes (...)”.

2. A cena da “‘madame’ e seu jumento”, apesar de a relação sexual ali ocorrer “não em cenas muito evidentes”.

3. A cena do estupro na agência de empregadas domésticas, cuja vítima é referida pelo censor como sendo “deflorada”, aos “esperneios”.

4. Aqui, a pretensa candura do censor é de fazer rir: “No encontro entre um casal (...) há umas tomadas do homem no ‘vai-e-vem’ normal da cópula”.

Montebello finaliza com a boa disciplina do funcionário-padrão, ao passar a “batata quente” para as mãos do seu superior: “Com o receio natural de cometer exageros, quanto à nossa opinião, é que sugerimos ser interessante que a digna chefia do SCDP examinasse a película”.<sup>45</sup>

Wilson Aguiar, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas no período, não se deixou intimidar e expediu, em 21 de agosto, uma portaria interditando por completo a exibição de *Ritual dos Sádicos* em todo o território nacional, arvorando-se no Decreto 20.493 (fundamento dos atos de censura, de 1946 a 1988), particularmente o artigo 41º: “Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica”, nas linhas a) “contiver qualquer ofensa ao

---

<sup>45</sup> Montebello assina, na mesma data, outro ofício recomendando com firmeza a liberação de *Ritual dos Sádicos* para exportação, dadas as suas qualidades artísticas semelhantes a “inúmeros filmes estrangeiros que têm recebido trânsito livre em nosso país”, e lembrando que o filme “visa apenas a parte comercial, traduzindo-se em divisas para o Brasil”. Quatro dias depois (16 de outubro), a película de Mojica ganharia o certificado para exibição fora do país.

decôro público”; b) “contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes”; c) “divulgar ou induzir aos maus costumes”; f) “fôr ofensivo às coletividades ou às religiões”<sup>46</sup>.

Sem se deixar abater, os produtores entrarão, ao longo dos anos, com quatro pedidos de reavaliação do filme: o primeiro, quase imediatamente (setembro de 1970); o segundo em dezembro de 1971; o terceiro e o quarto em 1981 e 1982. Todos os requerimentos procuravam utilizar o argumento de que *Ritual dos Sádicos* seria um “alerta ao povo brasileiro contra a proliferação do uso de tóxicos”. O técnico de censura Antônio de Pádua Carvalho Alves, em 07 de outubro de 1970, opina pela interdição: “Procurando justificar a amostragem de quadros tão chocantes e deprimentes, o filme recorre a se rotular como científico. A própria condução da película, entretanto, põe por terra tal pretensão (...)”. Dois dias depois, Osmar Fialho acrescenta, indignado: “Gera uma desconfiança de embuste, principalmente pela auto-promoção do produtor e pelas suas palavras de ‘levar ao público aquilo que o público quer ver’ (???)” (grifos do autor).

Em um parecer datado de 02 de janeiro de 1972, o censor Luiz Carlos Melo Aucelio sentencia, igualmente a favor da continuidade da interdição:

O produtor procura dar a entender que a sua obra se destina a combater o tóxico, porém pelas suas tomadas, enfocando fatos, que são aberrações da sociedade, termina por transforma-los em atos do cotidianos, servindo portanto de agente motivador da aceitação das referidas aberrações.

Fazendo coro aos argumentos dos colegas, Sebastião Minas Brasil Coelho (08 de fevereiro de 1972) reforça a proibição, acrescentando a sua própria pérola ao pensamento dominante da censura: “Assim como é responsabilizado o tóxico<sup>47</sup>, poderia também ser responsabilizado qualquer outro elemento químico, como a água ou qualquer outro líquido”. Vicente de Paula Alencar Monteiro, na mesma data, toma a mesma decisão, fazendo, porém, uma interessante ressalva e demonstrando estar a par dos debates críticos dominantes a respeito do cinema feito no Brasil: “A obra

<sup>46</sup> Fonte: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em 27 nov. 2018.

<sup>47</sup> Pelos comportamentos “desregrados e imorais” dos indivíduos”, a partir da “conclusão” do filme, de que as drogas seriam apenas um placebo para a indução de atos criminosos.

não traz qualquer fato positivo para a evolução do cinema brasileiro, em que pese ser o seu autor considerado ‘um gênio do primitivismo’”. Ainda em fevereiro de 1972, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes (que ocupava o cargo de censor desde 1961) também opina pela proibição.

Em agosto de 1981, após novo pedido de reconsideração por parte dos produtores (no qual fazem questão de lembrar que o filme já se encontrava liberado para exportação), começa mais uma rodada de pareceres de técnicos de censura, redundando, uma vez mais, em interdição. Localizamos três pareceres, datados de junho de 1982, nos quais o título já aparece modificado para *O Despertar da Besta* (estratégia utilizada pelos próprios produtores, querendo fazer parecer que se tratava de uma produção recente). A decisão é unânime pela continuidade da interdição, e os censores não se deixam enganar, lembrando aos seus superiores que o mesmo longa já tinha sido apresentado e proibido, anteriormente, sob outro título. No final do mesmo mês, a diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>48</sup> expede ofício determinando nova interdição.

Incansáveis, os donos da “película” (Fotocena Filmes LTDA.) entram com mais um pedido de reconsideração, em setembro de 1982, desta vez dispostos a grandes concessões, para convencer os censores da liberação: demonstrando concordarem com as proibições anteriores e o seu argumento jurídico (a lei 20.493/46), declaram terem feito “10 (dez) cortes de imagem e vários de som, de forma a suprimir toda e qualquer alusão a tóxico do contexto da obra” (grifo dos autores). Conhecendo o longa-metragem original, fica difícil imaginar qualquer coerência, sequer coesão, depois de tamanha mutilação. Ainda pedem que *O Despertar da Besta* seja liberado para exportação<sup>49</sup>, pois “a mesma está cotada para o Festival da Espanha e vem sendo solicitado por importadores do exterior”.

Finalmente, a censura dá o braço a torcer. Em três pareceres, expedidos ainda em setembro, lemos a mesma recomendação: “No filme reexaminado foram feitos vários cortes (...), tornando bastante razoável sua liberação para o público adulto”

<sup>48</sup> Solange Maria Teixeira Hernandes, a infame Solange “Tesourinha”, censora de linha dura, temida por dez entre dez artistas e produtores culturais durante a ditadura.

<sup>49</sup> Em documento oficial de 1970, a obra já tinha recebido certificado especial da censura, com a permissão para ser exibida no exterior em sua forma integral.

(nome do técnico ilegível); “Considerando que os cortes apresentados diluíram as implicações de maior intensidade, (...) opinamos pela liberação da película para maiores de dezoito anos” (Eni Martins França Borges); “As supressões realizadas pelo interessado contribuíram para amenizar o aspecto mais contundente do filme (...). Desta feita, julgamos viável a liberação da película para público adulto (...)” (Maria das Graças S. Pinhoti). Mesmo com certificado, a versão mutilada de *O Despertar da Besta* não encontrou distribuidores e seria exibida apenas em uma sessão especial, na cidade de São Paulo, em 18 de agosto de 1983. A versão integral só seria finalmente apresentada ao público em agosto de 1986<sup>50</sup>, no festival Rio Cine, na cidade do Rio de Janeiro, recebendo dois prêmios: de roteiro, para Rubens F. Lucchetti, e de ator, para José Mojica Marins. O filme permanece inédito, até hoje, no circuito comercial de cinema; mas existem edições oficiais em VHS e DVD.

---

<sup>50</sup> A partir de 1985, a censura oficial começaria a dar sinais de abertura.

## 2 O mestre dos marginais

Neste capítulo, analisaremos *Ritual dos Sádicos* em paralelo com a produção cinematográfica do final dos anos 1960, principalmente quanto aos movimentos / tendências do Cinema Marginal (Brasil) e do cinema de *exploitation* (EUA). Destacaremos os contextos histórico / político / social em cada caso, na medida em que as escolhas estilísticas dos filmes dialogam com tais contextos (de maneira particularmente alegórica, no caso dos cineastas marginais). O objetivo será identificar homologias entre o longa-metragem de José Mojica Marins e esses estilos cinematográficos, sobretudo homologias formais e temáticas (fragmentação narrativa, diegese construída a partir de *estratégias de agressão* do público, elementos da *contracultura*), uma vez que os conteúdos, em termos de posicionamentos políticos pessoais do cineasta, variam em considerável medida (e serão estudados mais detalhadamente no capítulo seguinte). Tais homologias são importantes para a definição do lugar estético e histórico a ser ocupado por *Ritual dos Sádicos*, uma vez que suas escolhas formais e temáticas (uso de drogas, contracultura) demonstram uma conexão próxima com os desenvolvimentos de um cinema e cultura de vanguarda dentro e fora do Brasil, além do fato de que os cineastas marginais consideram – declaradamente – José Mojica Marins como uma influência principal.

É bem conhecida a história – ou não-história<sup>51</sup> – do cinema brasileiro, contada mais mais por ciclos / surtos de uma ansiosa inventividade estética ou desenvolvimento técnico / econômico, do que por uma linha dita evolutiva. Uma vez que tais surtos são, no geral, rapidamente sufocados (a mando econômico ou desmando político), a *retomada* seguinte do cinema nacional acaba se fazendo, muitas vezes, a partir do nada ou quase nada: ruínas mal identificáveis. Foi assim, por exemplo, nas tentativas mais industriais das companhias cinematográficas Atlântida e Vera Cruz (anos 1940-50); nas propostas revolucionárias do Cinema Novo (começo dos anos 1960, logo reprimidas pela ditadura); no breve desbunde do Cinema Marginal e dos filmes tropicalistas; e no milagre econômico dos sucessos de bilheteria dos anos 70, era de ouro da EMBRAFILME (o fechamento da agência, em 1990,

---

<sup>51</sup> Seguindo o escopo pelo qual se guia esta dissertação, não iremos retrair em maiores contornos os passos dessa trajetória, cuja bibliografia já é bastante ampla e certa: leia-se, particularmente, os clássicos Bernardet (1967) e Gomes (1980).

provocaria a extinção quase total das produções nacionais, até a retomada seguinte, em 94-95<sup>52</sup>).

Mas, dentre todas essas mortes e renascimentos do filme-fênix nacional, existe uma que se caracterizou por uma passagem mais dialética (ruptura e continuidade), qual seja: a transição / transe entre o Cinema Novo e o Marginal, com intermédios pontuais de um cinema inspirado pela Tropicália. Iremos, a seguir, resumir brevemente as principais características de cada um desses dois “surtos” e identificar as da passagem de um ao outro. Após, iremos investigar os meios pelos quais o longa *Ritual dos Sádicos*, de José Mojica Marins, pode reivindicar uma cadeira a essa mesa, e em que posição.

## **2.1 “Arte popular revolucionária”**

As políticas desenvolvimentistas do presidente Juscelino Kubitchek (1956-1961) e do seu sucessor, João Goulart (1961-1964)<sup>53</sup>, produziram em seu bojo uma geração de artistas, ativistas políticos e agitadores culturais que sentiam, pensavam e agiam abastecidos por um irrefreável otimismo. Guiado por uma visão teleológica dos processos históricos, o furor que animava as artes e a cultura (entenda-se a cultura letrada, somente) na passagem da década de 50 para a de 60 não pode ser descrito com justiça sem que se empregue o adjetivo *revolucionário*.

Tendo à frente movimentos políticos e sociais progressistas em franco crescimento, artistas e produtores debatiam e promoviam incansavelmente o engajamento uns dos outros – e a consequente mobilização do seu público – nos estimulantes processos de transformação social que então pareciam absolutamente certos. Ao mesmo tempo, consolidava-se uma indústria cultural nacional em diversas áreas, com mercado de consumo majoritariamente urbano, fazendo com que o conceito demográfico de “massas” se tornasse cada vez mais premente nas reflexões e estratégias de artistas, ativistas e capitães de indústria. Os mais progressistas elegeram o “povo” como alvo maior de uma ação declaradamente revolucionária (e

---

<sup>52</sup> Esta retomada mais contemporânea vem seguindo um caminho de mais de 20 anos sem grandes obstáculos, até agora.

<sup>53</sup> Este, voltado a reestruturações sociais mais profundas.

disfarçadamente populista, no sentido demagógico / paternalista do termo), uma vez que aí se encontrariam, em potência, os agentes para aprofundamento das reestruturações sociais já em curso; enquanto os mais comprometidos com as razões de mercado tinham olhos apenas para o “público” consumidor de cultura (DUNN, 2009).

Tal estado de coisas criou uma polarização<sup>54</sup> radical nos meios artísticos, divididos (e forçados a dividir-se) entre consciência e alienação, a partir de “uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política” (ORTIZ, 1988). Essa tensão se colocava expressa, frequentemente, em dilemas estilísticos na composição das obras / produtos: experimentação formal, mas com o prejuízo da comunicabilidade dirigida ao “povo”; ou o apelo seguro a fórmulas consagradas, mas que poderiam implicar concessão à lógica industrial. Mais adiante, veremos a posição que Mojica ocupa nesse jogo, principalmente porque nem todos os artistas cediam a tais pressões, preferindo antes aliar carreira, ativismo político e experimentações estéticas.

Lembremos que a arte atribuída de uma missão transformadora do meio em que circula é algo que, no Brasil, remonta à geração dos jovens liberais românticos do século XIX (CÂNDIDO, 1975); será reformada e atualizada pelas gerações mais combativas do Modernismo (1922-45), e inspirará a turma letrada e urbana da classe média bem intencionada da década de 1960. Essa minoria (apesar de usarmos o termo “geração”), dotada de grande capital cultural, elaborará a sua própria forma de “romantismo revolucionário”, ainda na demanda pelas velhas “raízes” nacionais (as quais deverão ser de extração indefectivelmente popular) e opondo-se às estruturas e ideologia do moderno capitalismo (RIDENTI, 2000).

Esse romantismo, executado em tom radical, está no espírito da principal organização de arte e cultura participativas do período pré-golpe militar, os famosos CPCs (Centros Populares de Cultura), fundados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1962. Deles participavam artistas de fôlego, como o autor teatral Oduvaldo Vianna Filho, o diretor de cinema Carlos Diegues, o poeta Ferreira Gullar e os músicos Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. A militância dos CPCs utilizava a metodologia

---

<sup>54</sup> “Naquele momento de polarizações, quase nada escapava à dicotomia entre revolução e reação, muitas vezes posta em termos caricaturais” (XAVIER, 2001).

pedagógica de Paulo Freire na tentativa de educar as classes populares a respeito de sua condição social enquanto grupo explorado; dessa maneira, buscava *conscientizar* o povo e conduzi-lo à necessária ação transformadora / revolucionária. Os dois filmes mais importantes, produzidos pelos CPCs sob tais princípios, são os documentários *Cinco Vezes Favela* (1962, direção coletiva de Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman)<sup>55</sup> e *Cabra Marcado Para Morrer* (1964, dirigido por Eduardo Coutinho; o golpe militar interromperia as filmagens, que seriam finalizadas – e o filme lançado – somente em 1984).

Tributária do mesmo romantismo, predominava nos quadros elitizados (classe média intelectualizada) dos CPCs uma concepção idealizada e paternalista de “povo”, explicitamente formulada e documentada:

A definição de “popular” passou a ter um interesse central para artistas e intelectuais do CPC. Um dos principais teóricos, Carlos Estevam, distinguia três categorias gerais de cultura não-elitista ou popular: arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária. A “arte do povo” denotava que as práticas culturais eram organicamente ligadas à vida material cotidiana das comunidades, como a música folclórica, as danças tradicionais, o artesanato e a religião popular. Do ponto de vista de Estevam, a arte do povo nunca ia além de uma tentativa “tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais”, sem “outra função que não a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”. Ele desdenhava igualmente a arte popular, criada e distribuída por profissionais da indústria cultural, como a música de rádio, novelas e filmes baseados em romances, aventuras e comédias leves. Estevam rejeitava a arte popular como uma “distração”, uma forma de entretenimento “escapista” para as massas. (DUNN, 2009, p. 61-62)

O mesmo teórico irá afirmar que “fora da arte política não há arte popular” (ESTEVAM, 1962). Fica, assim, evidente que a única cultura que os CPCs legitimavam como “popular” seria tão somente uma cultura *depositada* no povo, através do método anti-Paulo Freire da “educação bancária” (a expressão é do próprio educador). Naturalmente, o mesmo povo não engolirá de bom grado o creme de arroz autoindulgente que lhe enfiarão goela abaixo: o filme *Cinco Vezes Favela*, por exemplo,

---

<sup>55</sup> Um fato interessante a respeito desse filme, que demonstra a limitação do caráter paternalista dos CPCs (sobre a qual falaremos logo adiante), é que esse mesmo projeto de *denunciar* a realidade das favelas brasileiras seria retomado e lançado em 2010, produzido pelo mesmo Carlos Diegues (um dos diretores do longa original); mas com uma pertinente ressalva no título: *Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos*. Desta vez, a direção seria entregue às mãos de jovens cineastas moradores das próprias comunidades retratadas. O cinema brasileiro evolui. Lentamente. Mas evolui.



“não encontrou exibição comercial. Quando apresentado, conseguiu comunicar-se apenas com um público, principalmente estudantil, que já estava pronto para aceitá-lo. Funcionou um pouco como um desafio estudantil ou como um episódio festivo de um comício.

(...) É quase o símbolo da crise cultural brasileira que cineastas, poetas, romancistas, homens de teatro, artistas plásticos, tentam resolver pelo populismo, que é a manifestação cultural do presente momento social e político do Brasil” (BERNARDET, 1967, pp. 26-29)

Estamos destacando as contradições da arte e do cinema politizados do início dos anos 1960 no Brasil, porque é neste campo que assomará, por oposição (conforme veremos), a filmografia de José Mojica Marins, exemplo raro que reúne arte “do povo”, arte “popular” e arte popular “revolucionária” (à sua própria maneira, ainda que contraditória e *naïf*, lembrando, como já dissemos, que nem todos os artistas do período caíam na polarização ideológica predominante)<sup>56</sup>. O próprio cineasta também é um caso – ainda mais raro – de homem de cinema advindo das mesmas classes populares na frente das quais os artistas dos CPCs se agitavam em solilóquio. É, igualmente, bastante significativo o fato de Mojica ter sido desprezado (em alguns casos) e desqualificado (em outros) pela mesma *intelligentsia* progressista do período, taxado ora de “primário” (artista “do povo”), ora de aproveitador (artista “popular”).

Por outro lado, é de valor inestimável o acréscimo que o romantismo pequeno-burguês dos CPCs trouxe para o debate artístico-cultural naquela época tão turbulenta: “O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 2008, p. 81)<sup>57</sup>. Outros movimentos significativos que vieram no mesmo “vento” foram: o Grupo Opinião, com seus espetáculos que hoje chamaríamos de “multimídia” (mistura de teatro, música e poesia); a coletânea de poesia engajada, publicada pelo CPC, denominada *Violão de Rua*; os romances

<sup>56</sup> A expressão franca que o pensamento popular encontra nos filmes de horror de Mojica, particularmente quanto à religiosidade, medos sobrenaturais e superstições, aliada ao estilo “primário” do cineasta, constitui a sua faceta de “arte do povo”. Os projetos do diretor, sempre apoiados no cinema de gênero de maior apelo às “massas” (na sequência: faroeste, melodrama religioso, horror), formam seu lado de “arte popular”. *Ritual dos Sádicos*, na medida em que busca se posicionar criticamente dentro de um contexto político-social (ainda que de modo contraditório), poderia ser considerado – com ressalvas – como o filme de “arte popular revolucionária” de José Mojica Marins.

<sup>57</sup> O mesmo autor, no entanto, adverte: “(...) a experiência social empurra o artista para as formulações mais radicais e justas, que se tornam por assim dizer obrigatórias, sem que daí lhes venha, como a honra ao mérito, a primazia qualitativa” (p. 100-101).

*Quarup*, de Antônio Callado, e *Pessach*, de Carlos Heitor Cony; o Teatro de Arena e o Teatro Oficina; e o Cinema Novo.<sup>58</sup>

Quanto a este último, é importante destacar que os primeiros filmes de Glauber Rocha – *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) – seguem de perto a proposta da “arte popular revolucionária”. A fim de resolver o imbróglio entre as parcas condições técnicas / materiais, a expressividade formal e a militância política, Glauber forjou a sua *estética da fome* – banhando a escassez em criatividade e entrincheirando, assim, a penosa realidade social brasileira, na esperança de angariar combatentes para o então iminente processo revolucionário. O auge desse movimento inicial do Cinema Novo se deu entre 1963 e 1964 (logicamente, antes do golpe), e as produções mais significativas foram, além do segundo longa glauberiano acima citado: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra.

Destaca-se, no grupo dos cinemanovistas, uma consciência histórica expansiva, com a qual as questões sociais serão colocadas sempre em grande escala, condensando em alegorias a experiência coletiva, a partir das vivências individuais dos personagens (XAVIER, 2001, p. 117-118). Estas, por sua vez, se compõem fundamentalmente de rupturas, crises e da necessária resistência / insurreição, sempre tendo em vista um ideal (promessa) de libertação e justiça inevitáveis, teleologicamente orientado em uma rígida ordem temporal. Naturalmente, a representação dessa visão totalizante da História se valerá da força figurativa do pensamento analógico (metáforas, alegorias), particularmente em Glauber Rocha.

A orientação revolucionária, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, manifesta-se<sup>59</sup> na forma de figurações utópicas decalcadas de motivos populares filtrados pelos *Sertões* de Euclides da Cunha: “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Nesse mar, assoma à vista a “ilha” (imagem excelente da Utopia), anunciada pelo beato Sebastião: “Deus separou o céu e a Terra, mas tava errado. Quando separar de novo, a gente vê a ilha”, onde “os cavalos se alimentam de flores e os meninos bebem leite

<sup>58</sup> Tal “vento” não seria completamente extinguido no golpe de 64; alguns de seus assobios se fizeram ouvir até 1967-68, quando a ditadura entrará em nova e mais profunda fase de repressão.

<sup>59</sup> Antes de *Terra em Transe* (1967), em que passarão a figurar as desilusões advindas com o recrudescimento da ditadura.

nos rios. Os home come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha, tem água e comida, tem a fartura do céu”<sup>60</sup>. A transformação, aqui, é dialética e processual: o casal protagonista – o Adão e a Eva desobedientes que criarão um novo paraíso – iniciará sua jornada a partir da eliminação do opressor (violência visceral, princípio da revolta); na fuga / demanda que segue, Manuel e Rosa irão se engajar na trupe profética do beato Sebastião (a resistência / luta pela fé); após, cairão nas promessas do cangaço (mais uma vez, a violência; desta vez, semi-organizada em um movimento coletivo); por fim, consciências e libertos, é a vez de assumirem a disponibilidade total para a Revolução de fins utópicos, figurativizada na corrida final de Manuel rumo ao “mar” e na canção do bardo que narra a parábola: “o sertão vai virar mar”.

## 2.2 Transe

O golpe civil-militar de 1964 trouxe, rapidamente, tentativas violentas de supressão dos movimentos sociais e culturais mais progressistas, no que se inclui a interdição da UNE e dos CPCs. Ao mesmo tempo, valores conservadores encontraram terreno fértil para o recrudescimento; ajudaram a articular o golpe e apoiaram o regime que se estabeleceu depois.<sup>61</sup> Mas, apesar da orientação tradicionalista dos primeiros governos militares e dos trabalhos de censura, no jornalismo e nas artes, ainda obteve algum florescimento uma cultura de protesto, estritamente localizada entre as parcelas mais esclarecidas das classes médias urbanas.

Aproximando-se o fim da década, a ditadura foi apertando o cerco a qualquer sinal de oposição e à própria sociedade civil, como um todo. Os artistas e ativistas engajados na resistência começaram a se dar conta de que a tomada do poder pelos militares não era uma tentativa canhestra e passageira de reação às forças revolucionárias no seu curso irrefreável. Começa, efetivamente, a ruir o otimismo teleológico que tanto animou a geração da *arte popular revolucionária*, substituído por sensações de impotência e angústia paralisantes. Confusão e desilusão imperam. É hora de fazer uma compenetrada autocrítica. As contradições da classe média urbana

---

<sup>60</sup> Vide referências.

<sup>61</sup> O pensamento dominante do período se encontra ironicamente condensado na antologia *Febeapá* (Festival de Besteira que Assola o País), do escritor Stanislaw Ponte Preta.

esclarecida são apontadas. Então, Glauber Rocha realiza *Terra em Transe* (1967), transição emblemática do visionarismo utópico de *Deus e O Diabo...* para um cinismo corrosivo que será apanágio dos cineastas da *boca do lixo*. Na republiqueta alegórica de Eldorado, o populismo romântico dos revolucionários é irmanado dos interesses oligárquicos das classes dominantes; e quando o pai-ditador os chama para a mesa, ambos atendem prontamente. À minoria da minoria que manterá sua integridade, restará uma tentativa desajeitada de resistência quixotesca e suicida à distopia que se instala.

Fratura. Impasse. A crise se expressará nos projetos da música tropicalista, do Teatro Oficina e do Cinema Marginal. O cinema, o teatro, as artes visuais e a música, feitos a partir de 1967, compartilhavam de um mesmo imperativo: a provocação. Era preciso arrancar o espectador da sua postura de conforto contemplativo / consumista e forçá-lo a participar do mesmo estado de desorientação e desconcerto no qual se encontravam os artistas. José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, ao criticar tanto o teatro comercial do TBC quanto o teatro popular-revolucionário dos grupos Arena e Opinião, declara:

O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito à custa de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque, e de toda a miséria de um povo (...) O teatro não pode ser instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que só levam à ineficácia (apud DUNN, 2009, p. 100).

O bestiário das formas grotescas que assume o pensamento conservador e a moral dominante – reforçados ano a ano após o golpe, será sistematicamente empregado pela Tropicália na sua proposta de corrosão irônica dos mitos fundadores da pátria e sustentadores do regime, através do choque violento entre o arcaico e o moderno, o erudito e o *kitsch*, colocando o público “cara a cara” com a miséria do seu próprio privilégio, como bem quer Zé Celso. Mirando sobretudo na sociedade de consumo, a música *pop* tropicalista (Caetano, Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam), os espetáculos do Teatro Oficina (particularmente, *O Rei da Vela*, encenação do texto de Oswald de Andrade, em 1967) e os filmes pós-Cinema Novo irão substituir a

didática da “arte popular revolucionária” por estratégias de provocação / agressão alegórica do público e colagens antropofágicas em consonância com as ondas experimentais da contracultura *underground* que vinha crescendo nos EUA (parte da qual será formada pelos filmes de *exploitation*, que estudaremos mais adiante).

Recusarão a polarização ingênua da geração pré-golpe e sua visão dilemática de um Brasil dilacerado por uma cultura urbana, de matriz estrangeira (imperialista), que apagava as raízes rurais e supostamente puras da verdadeira identidade do nosso povo. A ruptura será duplamente direcionada: contra o maniqueísmo moral dominante do regime e contra o maniqueísmo da oposição romântico-revolucionária. A Tropicália, especialmente, irá retomar o projeto da Atropofagia Cultural do modernista Oswald de Andrade e promover uma contaminação mútua e consciente entre o nacional e o estrangeiro, entre o “puro” e o “impuro”, escancarando suas contradições em termos artísticos e ideológicos, produzindo um efeito crítico desmistificador (mais uma vez, como bem disse José Celso) em relação à cultura nacional e, de quebra, expondo as relações de poder inerentes a tal “misticismo”. No cinema, por exemplo, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, de Rogério Sganzerla, associado à turma dos marginais da “boca do lixo”), assim como *Brasil Ano 2000* (1969) e *Macunaíma* (1969), dirigidos por Walter Lima Jr. e Joaquim Pedro de Andrade, respectivamente (ambos podem ser considerados filmes tropicalistas), retomaram a velha tradição das chanchadas<sup>62</sup>, agora em uma chave modernista de revisão crítica / satírica.

Ciente da sua impotência, enquanto sujeito histórico na acepção pedagógico-revolucionária, o artista tropicalista e o marginal responderão com provocações / agressões orientadas sobretudo por uma verve irônica anárquica ou niilista: “quando a gente não pode nada a gente avacalha”, diz o bandido da luz vermelha no filme homônimo de Sganzerla. Essa declaração soa como manifesto para a postura sistemática de deboche, *desbunde*, que será marca registrada de tropicalistas e marginais. Assumindo a preferência pelos vencidos, artistas e cineastas do final da década adotarão a figura do marginalizado social como alegoria da única resistência possível, posto que desprovida de qualquer teleologia revolucionária – diferenciando-

---

<sup>62</sup> Xavier (2001), p. 29-30.

se, assim, da geração anterior. Podemos ler aqui, talvez, mais uma reposição histórica da clássica *dialética da malandragem*<sup>63</sup>: é sedutora a figura de um malandro quase arquetípico, um anti-herói *trickster* dedicado a sabotar uma ordem injusta (cultura), espalhando uma bagunça (natureza) que não terá efeitos políticos maiores do que o de pedras atiradas contra vidraças de agência bancária por um jovem mascarado; mas que, por um breve momento, consegue arejar as estruturas dominantes, pondo a sociedade a nu. O artista Hélio Oiticica – que, em 1967, produzira a instalação intitulada *Tropicália*, origem do nome do movimento que se seguiu – criará, em 1968, a famosa “bandeira” vermelha com o *silk-screen* do corpo caído do criminoso apelidado de Cara-de-Cavalo (recém-executado por esquadrões da morte da polícia militar), junto das palavras de ordem: “Seja marginal, seja herói”.

A História já não é mais repositório de esperanças, mas signo de catástrofe. Os processos revolucionários são, então, substituídos por táticas de *guerrilha*:

A metáfora da guerrilha – antes mesmo que a guerrilha urbana se transformasse em experiência concreta – compôs um dos referenciais para a arte produzida dentro dessas estratégias de agressão dirigidas à plateia. Em alguns casos, como o do Teatro Oficina a partir de 1968 e o do cinema marginal, a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas num além (ou aquém) da representação, na esfera do *ritual* que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto, quer mobilizar (XAVIER, 2012, p. 46-47). (grifo meu)

Mais adiante, veremos como *Ritual dos Sádicos* expressa, nos modos peculiares de José Mojica Marins, essa *ritualização* das pulsões, particularmente quanto às questões de liberação sexual e uso de drogas consideradas ilegais – ainda que com objetivos nem sempre iguais aos dos outros artistas do período. No geral, o cinema e o teatro que seguem tais tendências apontam as suas marretas iconoclastas na direção dos valores cristãos e patriarcais associados ao regime militar. Por isso, terão preferência especial pelas culturas urbanas de grupos marginalizados<sup>64</sup>, harmonizando o seu discurso com as diversas manifestações da *contracultura* que vinha assomando nos EUA e na Europa (movimento *hippie*, rebeldia comportamental, cultura psicodélica relacionada ao uso de drogas alucinógenas etc.). Cabe explicar,

<sup>63</sup> Cândido (1970). O malandro é recorrente na sociedade brasileira desde a época final da colonização, assumindo características particulares em cada período histórico e contexto social específico.

<sup>64</sup> Característica importante também dos *filmes-ensaios*, que encontram grande desenvolvimento internacional na década de 60 e aos quais também podemos associar o *Ritual dos Sádicos* de Mojica, conforme analisaremos no terceiro capítulo desta dissertação.

também, que a *mobilização* pelo insulto de que fala Xavier, ainda que lhe seja dada uma aura de “cruzada”, não terá os mesmos meios nem os mesmos fins da mobilização política que se pretendia antes do golpe ou do fechamento total do regime via AI-5 (1968). Conforme esclarecimentos do mesmo autor, a revolução comportamental caminhou próxima, durante um tempo, das propostas insurgentes que seguiam a linha pedagógica dos CPCs. Mas, com a supressão quase completa dos movimentos políticos e sociais, à medida em que a ditadura ia se consolidando, e a profunda crise no campo do pensamento progressista (à qual já aludimos), o campo das manifestações artísticas e culturais passou a ser priorizado como última esfera na qual ainda se podia resistir, dentro das estruturas consideradas legítimas pelo sistema – a outra opção seria partir para a guerrilha armada pura e simples, como muitos de fato o fizeram. Em suma, o imperativo de conscientização político-social que se coloca não está mais a serviço de um processo inexorável de mudança social; apenas quer expressar o grito de desespero daqueles que não foram (ainda) fisicamente eliminados ou não estão com o pensamento e a sensibilidade sedados pelo regime, na talvez esperança de que esse grito ajude a despertar os outros, colocados na linha em que marcha a barbárie, sem perceber a sua aproximação cada vez maior.

### 2.3 *Ritual*

Iniciaremos, agora, a análise das sequências mais importantes de *Ritual dos Sádicos*, a partir do seguinte plano: os elementos formais e de conteúdo temático que podem ser relacionados ao momento histórico e ao contexto social / cultural em que o filme foi produzido serão estudados aqui, neste segundo capítulo. Os conteúdos de posicionamento (tese / mensagens) e os elementos formais que os expressam serão abordados no terceiro capítulo, incluindo os seus aspectos contraditórios. O objetivo é demonstrar que, apesar das suas inconsistências (comuns na obra de Mojica), *Ritual dos Sádicos* pode ser considerado como uma realização importante do cinema de vanguarda brasileiro no final dos anos 60.

José Mojica Marins não costuma ser colocado, pela crítica especializada, como membro da turma do cinema marginal – também alcunhado de cinema da *boca do lixo* (referência à região decadente do centro de São Paulo na qual se concentravam as suas produtoras), ou *udigrudi* (aportuguesamento malandro de *underground*). Mas os

principais cineastas desse breve e intenso movimento consideram Mojica um “guru” inspirador, um “profeta” anunciador: São João Batista da marginalidade. Relembrando o tenso ano de 1967, ponto de inflexão das artes que se pretendiam revolucionárias, com a encenação de *O Rei da Vela* no Teatro Oficina, o lançamento de *Terra em Transe* e a invasão tropicalista, o cineasta / crítico Jairo Ferreira (2016) tenta localizar as nascentes do cinema que chamará “de invenção”, plantando ali mesmo uma provocação para a geração anterior:

Mojica Marins reafirma sua trilha pessoal com o irracionalismo poético de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (o gangrenado do *Rei da Vela*?, o de Che? ou o do Cinema Novo?) (...) <sup>65</sup>

Rogério Sganzerla, autor do igualmente seminal *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), também faz irromper em expressão visceral sua fascinação pelo cinema de Mojica:

Se fosse possível conceber um filme pejorativo por excelência, deformação e criação por vocação e natureza num desregramento sistemático de toda sintaxe – tabu em negativo – então seria *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, ou *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* e o episódio *Ideologia de Estranho Mundo de Zé do Caixão* (revista *Status*, 1977, apud FERREIRA, 2016, p. 83).

Assim que finalizou *Ritual dos Sádicos*, José Mojica Marins o exibiu para amigos, dentre os quais Carlos Reichenbach, cineasta da *boca*, que escreveu a página mais “ribombante” sobre o filme, para o jornal da comunidade japonesa em SP, o *São Paulo Shinbum*, em março de 1970:

Acabei de ver um filme, em sua primeira cópia, no laboratório. O filme mais ribombante feito no Brasil até hoje. *Ritual dos Sádicos*, dirigido por um tarado mental, um gênio do escrotismo, o maior homem de cinema já surgido no hemisfério sul, José Mojica Marins. O que o teatro moderno preconizado por Artaud, o cinema subterrâneo, e os movimentos que se pretendem corajosos conseguiram no decorrer destes anos, não chega nem a fazer sombra à importância deste filme único. Ou faremos filmes mais corajosos ou abandonemos definitivamente o cinema! O homem é fulminante. Samuel Fuller, até agora o mais marginal cineasta independente do mundo, vai fazer pipi de tanto medo ao assistir essa bomba atômica. Este filme representa o fim do cinema imbecil, cáustico, fajuto. Filme macho, pagão, desavergonhado. A tela narcotizada. Os gênios, virando bestas, hão de comer capim, depois de assisti-lo. Glauber não existe mais. Sganzerla, com o novo e corajosíssimo *Betty Bomba* (que já vi), vai voltar pro Jardim da Infância. *Ritual dos Sádicos* é o primeiro filme didático – próprio para exibições em hospícios, conventos, instituições vocacionais, casas de

---

<sup>65</sup> P. 29



detenção e de tolerância, festinhas privadas, diretorias de clubes esportivos, festivais de primavera, etc.

Olhem: o tarado me violentou, não vou escrever mais. Assistam ao filme, assim que a censura brindar o espectador brasileiro com um balde de bom gosto (se liberá-lo). É uma daquelas coisas que aparecem na vida da gente uma só vez!

As expressões pungentes (para dizer o mínimo) utilizadas por Reichenbach – “filme macho”, “o tarado me violentou” – representam muito da visão de mundo e de cinema dos diretores do *udigrudi*, visão essa já manifesta desavergonhadamente no filme de Mojica e que analisaremos a partir de agora.

Na abertura<sup>66</sup>, vemos os créditos iniciais sobrepostos a imagens da HQ “O Estranho Mundo de Zé do Caixão”<sup>67</sup> (figura 1), intercaladas com planos sucessivos de uma jovem (Andréa Bryan) preparando-se para injetar alguma droga em seu próprio pé, em uma montagem cadenciada, ao som incidental que remete aos códigos mais banais do gênero “horror”: acordes dissonantes, ventania, gritos de dor e sofrimento. Para além da auto-promoção, podemos ler nesta citação um dos traços que mais definem a *mise en scène* de José Mojica Marins: a deglutição de referentes culturais heterogêneos (FERNANDEZ, 2000), abolindo a hierarquia das fronteiras de meios e gêneros, e propondo um diálogo intertextual, ainda que o cineasta não se dê conta plena desse processo e de suas implicações no debate sobre as mídias de massa, assim como da sua utilização estratégica pela Tropicália. O mesmo se pode dizer a respeito da absorção da música popular, do teatro e da TV, que aparecerão antropofagizados em *Ritual dos Sádicos* cada qual em seu momento.

---

<sup>66</sup> Após a “prancha” de agradecimentos e o discurso introdutório (não-diegético) de Zé do Caixão, que serão analisados no próximo capítulo.

<sup>67</sup> Sobre a qual falamos no capítulo anterior.



Figura 1

Compreende-se, assim, a reverência que os cineastas marginais terão por Mojica, já que, com a debandada da “arte popular revolucionária” do Cinema Novo, abre-se caminho livre para a “arte popular”<sup>68</sup>; e a “percepção deglutidora” dos diretores da *boca do lixo* irá captar com toda dedicação “os impulsos múltiplos e díspares desta realidade como alimento desejável para a representação” (RAMOS, 1987). Segundo o mesmo autor:

A partir daí se encontra aberto o campo para o aproveitamento de uma série de elementos estéticos condenados pela tabela valorativa do Cinema Novo (...). Entre estes elementos, essencialmente urbanos, poderíamos destacar: as histórias em quadrinhos, a propaganda, o romance policial, os meios de comunicação de massa (rádio, TV) e suas mensagens (cantores de iê-iê-iê, locutores cafajestes, mocinhas apaixonadas, galãs cafonas, etc.), o jornalismo sensacionalista, o próprio cinema em sua vertente mais consumista, etc. (p. 80-81)

#### A respeito de Mojica:

De Mojica, além de sua figura pessoal extremamente condizente com a “curtição” marginal, os marginais admiravam o desprendimento técnico que lembra o “avacalho” e que aparece de maneira espontânea nos filmes do “Zé do Caixão”. Os enquadramentos óbvios a que se referem Reichenbach e Sganzerla quando louvam o filme péssimo, assim como o tom de acentuada artificialidade na representação dos atores (que, às vezes, lembra a paródia), são igualmente pontos de referência (p. 86).

<sup>68</sup> Indústria cultural, segundo Estevam (op. cit.).

Ramos cita ainda o gosto de Mojica pelo grotesco e pelo abjeto, além do seu apego às fórmulas mais banais do cinema de gênero<sup>69</sup>, concluindo que o diretor “constitui uma espécie de síntese espontânea daquilo que o Cinema Marginal buscava mais ardorosamente mostrar em seus filmes”<sup>70</sup>. A HQ de Zé do Caixão aparecerá ainda em mais um momento (desta vez, dentro da diegese), em *Ritual dos Sádicos*, quando vemos o Dr. Sérgio folheando suas páginas em uma lanchonete, à procura das cobaias humanas para sua experiência “científica”.

Após o fim dos créditos, prossegue a cena inicial, e vemos a personagem injetando o “tóxico” em uma veia no peito do pé, explicitamente, em primeiro plano. Na sequência, planos sucessivos de rostos de homens profundamente absortos e, ao mesmo tempo, incrédulos, intercalados com imagens de pôsteres de nudez feminina. Então, em um plano de conjunto (figura 2), vemos a “performance” que se realiza: a jovem, na frente de tal público, levanta-se, despe-se e, após uma troca de olhares e sorrisos cúmplices, toma um penico que lhe ofecere a sua “plateia” e senta-se nele, à frente de todos, ao som da canção “Guerra”, música-tema do filme (que aparecerá também no final). Interpretada pela banda de *rock* paulistana De Kalafe e A Turma<sup>71</sup>, a letra alinha-se às canções libertárias do *rock and roll* norte-americano, contra a Guerra do Vietnã e em defesa da contracultura do *flower power* e do “faça amor, não faça guerra”, demarcando assim – desde o início – o momento histórico-cultural no qual o filme procura se ambientar:

Guerra, guerra, guerra  
 Palavra que encerra  
 Dentro de mim  
 O medo do fim  
 Fim pra matar  
 Matar pra acabar  
 Com todo o amor  
 (...)  
 (SACOMANI, 1970)

<sup>69</sup> Não só o de horror, mas também o *western*, do qual é representativa a fita de estreia do cineasta: *A Sina de Um Aventureiro* (1958).

<sup>70</sup> P. 86-87.

<sup>71</sup> Liderada pela cantora paranaense Denise de Kalafe e contando com a presença de Arnaldo Sacomani (que depois se tornaria produtor e radialista), a banda lançou dois raros compactos pelo selo Rozemblit no final dos anos 60, antes de se desfazer. A vocalista radicou-se no México, onde construiu e ainda mantém uma carreira de grande sucesso como cantora solo. No Brasil, foi praticamente esquecida.



Figura 2

Já vemos concentrada, nesta cena inicial de uso de drogas, voyeurismo, exploração sexual feminina e fetiches escatológicos, a identidade temática de *Ritual dos Sádicos*, dialogando, à sua própria maneira<sup>72</sup>, com muito do cinema independente que se fazia no período, seja no Brasil (Cinema Marginal), seja nos EUA (*Exploitation*). O *ritual* / ritualização das pulsões (XAVIER, 2012), de que tratamos mais atrás, já se apresenta com força desde o início do filme, descortinando ao espectador o espetáculo grotesco que se coloca à sua frente, não deixando quaisquer dúvidas a respeito da intensidade chocante da sua proposta. O sexo, a agressão e o deboche, procedimentos comuns no cinema de Mojica desde 1964, servirão de inspiração constante para os cineastas marginais (estes, já com uma proposta mais consciente e coerentemente política, entrando nos “anos de chumbo” da ditadura); mais uma vez, lembremos o bandido de Sganzerla: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”. Livre da preocupação com uma linguagem cinematográfica mais elaborada e os consequentes problemas de comunicabilidade com a platéia, o Cinema Marginal desenvolverá a sua eloquência em um campo semântico e estilístico já bastante conhecido do grande público: o erotismo, aqui posto dentro de um sistema de pensamento que toma como bandeira a defesa identitária de uma sexualidade livre dos padrões e pecados da moral dominante<sup>73</sup>, em consonância com os movimentos contraculturais vindos dos EUA. Mojica, a julgar pela conclusão de *Ritual...* e pelo “pré-release” apresentado ao departamento de censura, não vai tão longe assim no

<sup>72</sup> A problemática do posicionamento do próprio filme e do seu diretor quanto a esses temas será discutida no próximo capítulo.

<sup>73</sup> Ainda que a posição da mulher enquanto objeto sexual masculino, dentro de muitos desses filmes, seja bastante discutível.

engajamento ao ideário “hippie”; mas parece demonstrar-se suficientemente curioso a esse respeito, a ponto de a ditadura ter proibido por completo o longa, usando como justificativa, sobretudo, a predominância de cenas “degradantes” <sup>74</sup>.

### 2.3.1 *Fait divers*

Em seguida, um corte-seco para o estúdio onde se grava o programa de TV “Um Clarão nas Trevas”, para um breve diálogo entre dois dos debatedores, que levará à sequência seguinte. Esta primeira parte do longa simulará a realização do programa, cujo título faz referência à atmosfera em *chiaroscuro* em que é filmado (figura 3): o estúdio quase completamente escuro, com uma parca iluminação em contraluz que permite ver apenas as silhuetas dos rostos dos personagens, captados quase sempre em expressivos primeiros planos (recorrentes no cinema de Mojica) – rostos, mãos. Trata-se de um estilo que remete às histórias em quadrinhos de horror, fonte de inspiração para o cineasta, conforme veremos mais adiante.



Figura 3

O programa consiste no debate entre alguns “especialistas”<sup>75</sup> e o cineasta José Mojica Marins (interpretando a si próprio) sobre o problema dos “tóxicos”: afinal, as drogas ilícitas estimulariam ou não comportamentos “anormais” ou mesmo criminosos?<sup>76</sup> Quanto à *mise en scène*, é importante ressaltar que o enquadramento

<sup>74</sup> Conforme vimos no primeiro capítulo.

<sup>75</sup> Interpretados por conhecidos diretores do Cinema Marginal, amigos de Mojica: João Callegaro, Maurice Capovilla, Jairo Ferreira, Carlos Reichenbach e Walter Portella, além do ator Sérgio Hingst.

<sup>76</sup> Chamam a atenção a ingenuidade e o reacionarismo dos posicionamentos defendidos e dos argumentos utilizados, comparados aos que vemos no debate público contemporâneo (quando este é

da câmera de Mojica sobrepõe-se, o tempo todo, ao quadro que seria o captado pelas câmeras de TV, reforçando o efeito supostamente documental e a mistura de gêneros (particularmente os que se referem aos meios de comunicação de massa), característica importante do Cinema Marginal e de *Ritual dos Sádicos*, como vimos mais atrás. Toda a primeira parte do filme se estruturará a partir de articulações entre as modalidades documental e narrativa: a sequência do debate será apresentada de forma descontínua, uma vez que se intercala com os “episódios” noticiosos do uso de drogas, no formato de reconstituições dramático-narrativas. Podemos entender esse debate como um elemento documental, na forma como se faz presente (simulacro de um programa de TV); por outro lado, exatamente por se tratar de um simulacro, compõe com os elementos ficcionais do filme e está organicamente incluído em sua economia narrativa.

Um dos debatedores reclama para o Dr. Sérgio do caráter abjeto da cena descrita (e encenada na introdução), dizendo que seria aceitável se viesse da “fantasia de um Zé do Caixão”, mas não de um “psiquiatra renomado”, ao que este responde com a “realidade dos fatos”, iniciando-se a sequência seguinte. Cabem alguns comentários importantes, nesta curtíssima cena. Primeiramente, a dimensão metalinguística<sup>77</sup> que será recorrente em *Ritual dos Sádicos* e que, aqui, pode ser relacionada igualmente à proposta do Cinema Marginal: a referência sarcástica que Mojica faz ao seu próprio personagem, aproveitando-se de maneira “cafajeste” da imagem que este possui junto à moral dominante do período, revela uma “postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica” (RAMOS, 1987). Em segundo lugar, a referência ao “psiquiatra renomado”, dotada ao mesmo tempo de contestação e reverência subserviente, revela o fetiche ingênuo pelo intelectual transgressor que pode ter aparecido à “fantasia” do pouco escolarizado Mojica com um apelo irresistível – tanto que, ao longo do filme, veremos que a ingenuidade com que se coloca o “cientista” e com a qual ele realiza seus “experimentos” parece antes fruto do encantamento de uma imaginação “iletrada”, do que produto de um intelecto familiarizado com o pensamento e procedimentos acadêmicos. Em terceiro lugar, a

---

qualificado) sobre o mesmo tema. Voltaremos a este aspecto, quando analisarmos a “conclusão” do debate no próximo capítulo.

<sup>77</sup> A qual será estudada mais detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação.

referência do Dr. Sérgio à “realidade dos fatos”, lembrando que toda a primeira parte do filme é constituída por reconstituições de notícias escandalosas de uso de drogas e comportamentos isólitos: trata-se mais de *fait divers* do que de fatos propriamente ditos – socialmente determinados. Esse foco nos acontecimentos e notícias sensacionalistas no estilo “mundo cão”, com seu típico fetiche pela violência em suas formas mais abjetas, reproduzida *ad nauseam* pelos meios de comunicação de massa, é uma das forças inspiradoras dos filmes da *boca do lixo*, particularmente *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. O próprio José Mojica Marins já soubera aproveitar muito bem a força midiática dos *fait divers*: em 1967, o pai de Zé do Caixão realizara os famosos “testes macabros” na sinagoga desativada que utilizava como estúdio, no bairro industrial do Brás, em São Paulo. Os tais testes eram, acima de tudo, estratégia auto-promocional do diretor, que tinha um gosto particular em manter o seu nome constantemente em evidência: era prometido nada menos que o “estrelato” aos candidatos e candidatas vencedores, com um papel central no próximo grande “sucesso” cinematográfico de Zé do Caixão; para tanto, tinham que se submeter a “provas” tais quais ingerir insetos, serem colocados dentro de caixões, sofrerem agressões físicas etc. Tais *rituais* de sadismo, totalmente abertos ao público, atraíram grande atenção popular, sendo largamente noticiados, principalmente em tabloides como o *Notícias Populares*, e acabaram sendo igualmente notados pelas emissoras de TV (o que resultou no programa *Além, Muito Além do Além*, do qual falamos no capítulo anterior) <sup>78</sup>.

### 2.3.2 Curtição

Então, começa a sequência da festa “hippie”, com *zoom-in* em uma estudante saindo do tradicional colégio Caetano de Campos<sup>79</sup>, na praça da República, centro de São Paulo – cena que scandalizou um dos censores do DCDP, conforme vimos no capítulo anterior. A jovem é aliciada, muito sumariamente, por dois homens, que a colocam dentro de um carro e a levam para um apartamento. Existe aqui um aspecto importante: *Ritual dos Sádicos* é o primeiro filme de horror, feito por José Mojica Marins, cuja história se passa dentro de um contexto plenamente urbano e

<sup>78</sup> Não demorou muito para que os testes também chamassem a atenção das autoridades, que, além de terem prendido Mojica “para depoimento”, acabaram por impedir a continuidade da realização dos “happenings”, com a interdição da sinagoga / estúdio, por problemas de “alvará”.

<sup>79</sup> Atualmente, sede da secretaria estadual de educação.

cosmopolita, no qual se reconhece nitidamente a cidade de São Paulo ao final dos anos 60. Para os propósitos desta dissertação, não desenvolveremos muito detalhadamente essa linha de análise; apenas reforçamos que a cidade não é, aqui, apenas pano de fundo para os acontecimentos do enredo, uma vez que estes estão intimamente implicados na própria realidade social em que se estrutura a urbe, tanto nos aspectos dos quais o diretor tem plena consciência (explorando-os no filme), quanto nos outros<sup>80</sup>. Por isso, a partir da cena que se inicia no Caetano de Campos, pode-se dizer que predomina, em *Ritual dos Sádicos*, mais um *terror*: o medo provocado por elementos que o público sabe serem reais, por exemplo, a violência urbana<sup>81</sup>; do que um *horror*: o medo arquetípico do desconhecido ou sobrenatural (PIEDEDE, 2002). No entanto, este não é o primeiro longa-metragem feito por um Mojica aparentemente preocupado com questões sociais: em 1962 (portanto, antes do nascimento de Zé do Caixão), inspirado pelo “neorrealismo” caçona de *Marcelino, Pão e Vinho* (Espanha, 1955, Ladislao Vajda), o realizador paulistano fizera *Meu Destino em Tuas Mãos* – melodrama católico que, ainda assim, seria ferido de morte pela censura, acarretando um fracasso de bilheteria.

Voltando à sequência, dentro do apartamento, há somente homens, uns munidos de instrumentos musicais (executando sucessos do “iê-iê-iê”), outro recitando trechos bíblicos com entonação teatral, e outro ainda fumando um cigarro de maconha, pelo qual a mocinha fica visivelmente deslumbrada – e todos consumindo bebidas alcóolicas. Aqui, mais uma vez, recursos estilísticos típicos do cinema de Mojica: o *zoom-in* veloz em direção ao rosto dos personagens e uma profusão de primeiros planos, intercalados em cortes curtíssimos, criando assim um *crescendo* que sugere o aumento e a força da “tentação” provocada pelas pulsões. Ao mesmo tempo, a marcação sonora rígida, feita com uma percussão tocada por outro conviva, neste momento, reforça o espaço ritualístico que “ativa as pulsões” (Xavier) – fator comum no cinema e no teatro dos anos de chumbo, como vimos mais atrás. Tomando o baseado nas mãos, a estudante começa a fumar compulsivamente, enquanto os rapazes a cercam com olhares e falas maliciosas.

---

<sup>80</sup> Muitas das características mais importantes do cinema de Mojica, para o melhor ou para o pior, são absolutamente involuntárias, conforme veremos ao longo da análise. É a síntese “espontânea”, de que fala o crítico que citamos mais atrás.

<sup>81</sup> Releiam-se os depoimentos dados pelo cineasta a respeito das fontes de inspiração para o longa, reproduzidos no 1º capítulo.



Em seguida, ela fica de pé em cima de uma mesa e se inicia um “ritual” libidinoso e satírico à sua volta (figura 4), no que lembra as encenações do Teatro Oficina, com mais referências à música pop e à famosa trilha do filme *A Ponte do Rio Kwai* (EUA, 1957, David Lean). Faz-se silêncio quando chega um moço vestido de Moisés, com as tábuas dos mandamentos penduradas ao peito e um cajado na mão. Ele faz um breve discurso de tom religioso, que é respondido com um “Aleluia” em coro pelos outros participantes. Ainda no espírito da “brincadeira”, a adolescente se deita, e o jovem “patriarca” começa a introduzir-lhe o cajado por entre as pernas, até que os gemidos de prazer se transformam em gritos de dor, e a jovem desfalece. Volta-se ao estúdio, para os comentários indignados dos debatedores.



Figura 4

Aqui, mais explicitamente do que em qualquer outra cena do filme, manifesta-se homologia com uma *mise en scène* típica do Cinema Marginal: a encenação explícita, descritiva ao ponto do fetiche, de experiências sexuais livres de culpas (RAMOS, 1987), marca registrada do movimento “hippie” e da contracultura que começou a se espalhar pelas camadas médias das populações urbanas a partir dos EUA. Podemos ler toda esta sequência (assim como aquela que abre o filme) como a maneira peculiar com a qual José Mojica Marins – cujas origens se situam a certa distância das classes médias escolarizadas e cosmopolitas – enxerga, digere e responde a todo o turbilhão em que se agitava a cultura ocidental na época, que devia ter impressionado sobremaneira a imaginação ativa que criara Zé do Caixão. *Ritual dos Sádicos* incorpora e deixa transparecer, não-intencionalmente, o modo como a

cultura “naturalmente” conservadora das classes populares e das camadas médias baixas observa e tenta processar um mundo em mutação: amor-livre, contracultura, uso de drogas, intelectuais transgressores (Dr. Sérgio e a “experiência” que apresentará na 2a e 3a partes do filme), liberação sexual feminina etc. Há uma relação peculiar e contraditória: por um lado, curiosidade, fetiche, atração pelas mudanças; por outro, condenação moral (o uso de drogas é colocado como um vício que despertaria as piores “perversões” naqueles que já as trariam dentro de si), resultando em um filme no qual o sexo, degradação e morte convivem sem maiores problemas em termos audiovisuais<sup>82</sup>. Quanto aos filmes marginais, a convivência entre as pulsões de vida e de morte será colocada em termos de alegoria política (tortura), conforme veremos adiante.

As vivências contraculturais na esfera das pulsões e dos prazeres possuem um caráter fundamentalmente egocêntrico: é a “curtição” desregrada e despropositada, desprovida de qualquer teleologia quanto aos motivos das ações dos personagens. Daí a alta incidência de drogas, festas, sexualidade livre (fora dos padrões institucionais), desprezo por valores tradicionais (família, trabalho, estudo): à margem da sociedade, os personagens “hippies” do Cinema Marginal (e do filme que estamos analisando, em sua primeira parte) perambulam no vazio, sem destino nem causa a seguir. Segundo Ramos: “(...) suas ações são, geralmente, direcionadas pelo experimentar, pelo curtir de determinadas experiências que lhes são colocadas por um destino diegeticamente gratuito e inexplicável” (p. 36). Essa “curtição” contraria tanto a moral dominante no período quanto o ascetismo e o senso de auto-sacrifício dominantes na teleologia revolucionária do Cinema Novo.

### **2.3.3 Abjeção**

Contudo, a curtição não vai se desenrolar sem transtornos, seja nos filmes marginais, seja em *Ritual dos Sádicos*: a exploração dos territórios aparentemente livres do prazer trará perigos sempre à espreita, em cada curva. Sadismo: em seu limite, o prazer encontrar-se-à com a dor, o terror e a abjeção. No caso do Brasil, na passagem entre os anos 60 e 70, não se deixará de fazer sentir especificamente um

---

<sup>82</sup> O posicionamento específico do diretor será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo desta dissertação.

terror que, figurativizado em uma forma ou em outra, constantemente dimensionará a entrega ao prazer dentro da perspectiva da repressão brutal representada sobretudo pela tortura. Lembremos o “causo” de violência policial que Mojica credits como fonte de inspiração para *Ritual dos Sádicos*: trate-se de uma influência autêntica, ou apenas uma jogada de *marketing*, o fato é que a perspectiva de dilaceramento corporal define o tom do filme, do começo ao fim, conectando os pólos de prazer e dor que dão significado ao termo “sadismo” e também – à sua própria maneira – ao termo “ritual” (no sentido em que um rito pode apresentar uma dimensão de êxtase e de sacrifício, ou auto-sacrifício / penitência / expiação). A extrema violência que se mostra nessa cena lembra as já comentadas estratégias de agressão (do público) comuns nas produções independentes do cinema brasileiro pós-68, como *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane, ou *Meteorango Kid: Herói Intergalático* (1969), de André Luiz Oliveira. No entanto, os propósitos parecem ser outros: Mojica, apesar das intenções declaradas<sup>83</sup>, não parece fazer um filme em que a violência se coloque dentro de um contexto tão marcadamente político como, por exemplo, o do episódio intitulado *A Procissão dos Mortos*, dirigido por Luís Sérgio Person para o longa coletivo *Trilogia do Terror* (Brasil, 1968)<sup>84</sup>, com seus fantasmas de guerrilheiros caídos em batalha. Como alguns censores já declararam<sup>85</sup> – não sem alguma razão – a ênfase com que Mojica trabalha as cenas de violência em *Ritual dos Sádicos* pode criar o efeito de trair seus intentos críticos (a crer no depoimento do diretor) ou edificantes (a crer no *release* para a Censura, escrito pelo roteirista) e revelar fetiches que o cineasta paulistano tem em comum com os filmes B norte-americanos que estavam em seu auge no mesmo período.

*Ritual dos Sádicos* apresenta – já a partir da sequência da festa / ritual “hippie” que termina em violência sexual e empalamento – uma encenação homóloga à produção cinematográfica denominada de *exploitation*, que se desenvolve a partir dos EUA sobretudo entre os anos 50 e 70. São os típicos filmes “B”: produções de baixíssimo orçamento que não costumam se mover por propósitos de expressão artística ou causa política<sup>86</sup>; sua proposta é tão somente promover *exploração*

---

<sup>83</sup> Capítulo 1.

<sup>84</sup> Cujos dois outros episódios são dirigidos por Ozualdo Candeias e pelo próprio Mojica.

<sup>85</sup> Conforme visto também no capítulo anterior.

<sup>86</sup> Com a exceção de alguns clássicos absolutos, como *A Noite dos Mortos-Vivos*, de George A. Romero (EUA, 1968), contundente alegoria sobre a luta pelos direitos civis na “América profunda”.

comercial de temas ou fatos que a moral dominante nas sociedades considera como demasiado polêmicos ou tabus, apesar dos poucos recursos com que esses filmes eram feitos e distribuídos. Por isso, os gêneros mais explorados serão o horror, a violência (filmes policiais) e o erotismo, mesmo que esses elementos apareçam incorporados a outros gêneros; por exemplo: ficção científica com aspectos de horror ou sexo / nudez. Na cena em discussão, o aspecto sexual é predominante (a curtição), indissociável da violência / terror (tortura / dilaceramento), compondo o binômio que estrutura a filmografia “B” nacional (marginal, dentro do contexto da ditadura militar). Mas, em *Ritual dos Sádicos*, esse pêndulo prazer-dor encontra-se acrescido de um fator que, mesmo fortemente presente no Brasil (principalmente na obra de Mojica), será ainda mais contundente na *exploitation* norte-americana<sup>87</sup>: a violência contra a mulher. Talvez o que mais se encontre de *abjeção* neste filme, da primeira à última cena, sejam as múltiplas e sistemáticas maneiras como as personagens femininas são violentadas, física e psicologicamente. Dentro dos propósitos desta dissertação, não aprofundaremos muito esse aspecto, tampouco tentaremos investigar o seu caráter misógino a partir da biografia do cineasta. Parece-nos mais seguro enveredar pela linha interpretativa que sugere que os filmes de *exploitation* (e também *Ritual dos Sádicos*, na medida em que este compartilha da mesma proposta) “são (...) extensões de um negócio que tem como objetivo principal a ‘venda de sensações’ para o voyeur supremo: o público” (FRIEDMAN, 1990; apud PIEDADE, 2002); sem que haja, da nossa parte, qualquer tentativa de justificar ou amenizar tal procedimento ou os preconceitos que, de um jeito ou de outro, agarram-se a ele. Assim, a hipótese é que Mojica adere sim a preconceitos predominantes; porém, seria ele mais motivado pela correspondência cega às expectativas do público dominante no período (misógino, para o qual a catarse funcionaria no sentido de “punir” as mulheres por ousarem ocupar papéis mais empoderados na sociedade), do que pela expressão persuasiva de um posicionamento de ódio rigorosamente pessoal (ainda que ele próprio possa, de fato, seguir esse posicionamento).

Na reconstituição seguinte, vemos um casal (um homem e uma mulher) consumindo alguma droga injetável (segunda vez em que esta aparece no filme, com direito a detalhes explícitos, no primeiro plano que exhibe a agulha penetrando na pele),

---

<sup>87</sup> PIEDADE, 2002.

observados por uma segunda mulher, enquanto toca, num radinho ali ao lado, a marchinha carnavalesca de Zé do Caixão<sup>88</sup>, cuja letra diz:

Eu moro no castelo dos horrores  
 Não tenho medo de assombração  
 Ô-Ô-Ô-Ô-Ô-Ô-Ô-Ô  
 Eu sou o Zé do Caixão

Não adianta ter medo  
 De caveira nem de Frankenstein  
 Porque mais tarde ou mais cedo você  
 Vai abotoar o paletó  
 Vai ser caveira também

É significativo o contraste entre a letra da marchinha, com suas referências aos códigos tradicionais do horror sobrenatural (“assombração”, “Frankenstein”) dentro dos quais José Mojica Marins construiu sua fama, e a abjeção de ares naturalistas que as imagens nos mostram e que provocaram tanto terror nos censores. Mais uma vez, percebe-se aquela “recuperação irônica da própria obra”, de que falamos mais atrás, junto da peculiar e explosiva mistura entre “curtição” (o “avacalhar”) e “abjeção”, que definem sobremaneira a atmosfera e a diegese do Cinema Marginal. E há, ainda, outro fator nesta mistura, particular ao uso (e efeito) de drogas, e que aparecerá apenas sugerido na cena que estamos discutindo, mas que estruturará toda a terceira parte do filme: a mistura entre *delírio* e *realidade*. Ramos (1987): “Este clima, em que delírio e realidade muitas vezes se misturam, tem como pano de fundo não tanto a revolta, mas o terror. E, dentro deste terror, o horror, principalmente o horror do dilaceramento corporal contido na perspectiva da tortura.” Assim, apesar do posicionamento essencialmente conservador em relação ao uso de drogas por parte do filme (e que pode, em princípio, motivar a abjeção mostrada), *Ritual dos Sádicos* também expressa – mesmo que involuntariamente – muito da angústia que assolava os meios artísticos no final daquela década (servindo, também por isso, de inspiração para os diretores *udigrudi*, os quais, como vimos nos depoimentos anteriormente citados, não se preocuparam muito com a “tese” conservadora de Mojica), ao considerarmos que a presente cena termina com uma batida policial que levará presos os usuários, na qual atua nada menos do que o esquadrão de Sérgio Paranhos Fleury, um dos maiores torturadores do regime.

---

<sup>88</sup> “Castelo dos horrores”, composição de B. Lobo e Roney Wanderley, lançada em 1968, e que citamos no começo deste capítulo.

As duas próximas cenas são as que mais carregam conteúdos abjetos: a primeira delas, mais curta, gira em torno do *voyeurismo*, com sugestões de incesto e zoofilia: uma grã-fina (após consumir drogas, evidentemente) se compraz em observar – secretamente – a relação sexual entre a própria filha e o mordomo da casa, enquanto acaricia nada menos do que um jumento. A segunda é uma das mais violentas do filme, junto da cena da festa “hippie”: o gerente<sup>89</sup> de uma agência de empregadas domésticas, sob efeito de “tóxicos”, assedia irrepreensivelmente uma candidata, apesar de todos os protestos desta; em seguida, ele a leva para um quarto nos fundos, onde há apenas uma cama de solteiro, e chama um rapaz que estuprará a moça, enquanto esta implora por piedade, gritando que é virgem; quanto ao “patrão”, este fica a espiar toda a cena pelo buraco da fechadura, masturbando-se. A cena termina com um suave movimento de câmera que sobe do rosto contorcido (e desfocado) da moça até um pequeno quadro pendurado na cabeceira da cama, no qual se lê (após um lento ajuste de foco) uma daquelas tradicionais mensagens anônimas de “edificação” moral: “conhece-se o bem depois de o ter perdido” (figura 5).

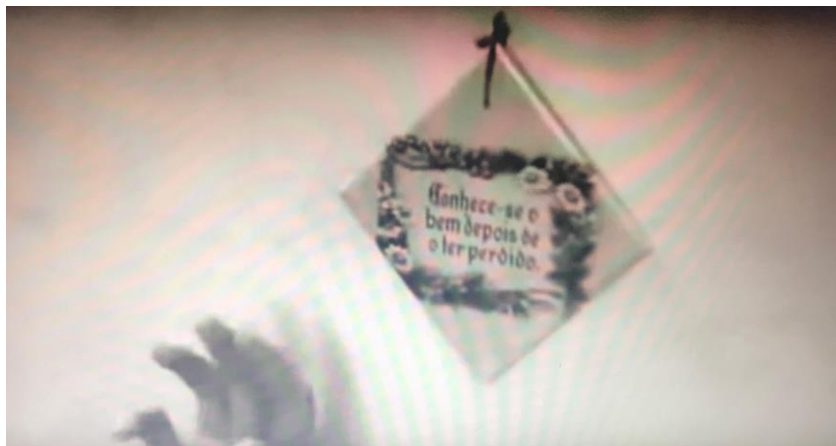


Figura 5

Neste caso, a “mensagem” soa como uma ironia de intenso mau-gosto – o que ajuda a reforçar a interpretação de que *Ritual dos Sádicos* (não muito diferentemente do resto da obra de Mojica e do cinema de *exploitation* da época) é carregado de

<sup>89</sup> Interpretado por um dos policiais do esquadrão de Fleury, conforme vimos no capítulo anterior. O papel teria sido oferecido, originalmente, a Jô Soares, que recusara – segundo os biógrafos de Mojica.

posicionamentos e visão de mundo profundamente misógina, criando o efeito de um mero chiste gratuito – que se baseia, logicamente, na tendência patriarcal de responsabilizar a vítima (mulher) pela violência que sofre.

No conjunto da cena, chamam a atenção as metáforas visuais não-diegéticas, que demonstram a inspiração de um repertório cinematográfico, por parte de Mojica, que remete à estilística dos filmes silenciosos: é o caso de um Eisenstein (*Outubro*, 1927) ou de um Chaplin (*Tempos Modernos*, 1936). Aos olhos da candidata que é assediada, o entrevistador aparece, em rápidos *flashes*, como – sucessivamente: um porco (ao devorar com voracidade bestial uma macarronada, em plena entrevista de emprego – figura 6); um cão salivante e um cavalo (referência simbólica à libido masculina).



Figura 6

A violência sexual, a zoomorfização e a gluttonice são os elementos mais representativos do gosto pelo *abjeto*, em *Ritual dos Sádicos*, também compartilhados pela geração *udigrudi*. O caricato burguês, protagonista desta cena, é signo típico da *boçalidade* característica de muitos personagens da *boca do lixo*<sup>90</sup>. Ramos (1987) descreve bem o tipo e a estrutura dramática / diegética na qual esse tipo se insere:

<sup>90</sup> Vejam-se, como exemplos, o político corrupto de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla); J. B. da Silva, interpretado por Pagano Sobrinho; ou a família burguesa decadente de *Os Monstros de Babaloo* (1970, Elyseu Visconti).

Os dilemas de consciência altruístas, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do Cinema Marginal por um individualismo mesquinho, onde as personagens patinam em desespero na poça e acabam por se afogar em meio à lama. (...) A relação com o espectador não passa mais pela catarse através da compaixão, mas permanece a um certo nível de distância, onde a irritação com o representado, propositadamente disforme e abjeto, aparece como identificação possível (p. 81-82).

Eis a galeria de personagens que compõem as cenas grotescas da primeira parte do filme de Mojica, alguns dos quais serão as “cobaias” do experimento lisérgico da terceira parte. A ausência total de catarse no sentido clássico, que orienta a estrutura dramática de *Ritual dos Sádicos* do começo ao fim, é o motivo maior da irritação dos censores com o filme, a julgar pelos seus pareceres; e, processada dentro do sistema de pensamento da moral dominante em 1970, tal experiência desagradável foi, logicamente, mais do que o bastante para que o longa fosse proibido por mais de uma década. No entanto, cabe lembrar, mais uma vez, a diferença de proposta política entre os cineastas marginais e José Mojica Marins, como já tratamos anteriormente. Mesmo assim, é importante analisar e destacar as formas da abjeção assumidas pelo criador de Zé do Caixão, pois a sua força expressiva – nos termos das estratégias de agressão do público – inspirará e corresponderá a muito da força inclusive política do Cinema Marginal, como apontamos.

A abjeção marginal, mais especificamente, consiste em<sup>91</sup>:

O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” compõe a diegese típica da narrativa marginal. (...)

Uma das imagens preferidas do Cinema Marginal é a da “deglutição aversiva”. O personagem enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca. (...)

A forma de trazer os alimentos à boca, quando se aproxima do animalesco, nos remete a um outro traço da imagem do objeto constituído pela *representação de seres humanos com características animais*. O animalesco aparece, então, como imagem da degradação ou da violência (p. 116-117).

O burguês porco, ou porco burguês, de *Ritual dos Sádicos* pratica com obsessão a “deglutição aversiva” que aparece, aqui, como imagem da degradação e *também* da violência (sexual). As imagens do abjeto, ao longo do filme, remetem diretamente ao terror provocado pela perspectiva do dilaceramento corporal que está

---

<sup>91</sup> RAMOS (1987).



contida tanto na violência sexual, nas formas como esta é representada no longa (a partir da perspectiva da exploração comercial dessa mesma violência – *exploitation* –, vista como fetiche grotesco pela população, propalada pelos meios de comunicação de massa – imprensa sensacionalista), quanto na violência (inclusive sexual) perpetrada nos porões da ditadura; mas, para além do contexto histórico em que se situa *Ritual dos Sádicos* (daí a sua ênfase no *terror*), a abjeção aqui presente não deixa de carregar também sugestões de um *horror* mais primevo, oriundo de temores inconscientes e pré-históricos. Tal horror se materializa na imagem sonora do berro convulsivo que, em Mojica, é traço típico do gênero do *horror* – em *Ritual*, ouvimos esse grito durante os créditos iniciais e, mais adiante, nas cenas das alucinações lisérgicas. O berro lacerante também se fará ouvir em muito do Cinema Marginal.

#### **2.3.4 Estratégias de agressão**

É importante reforçar que o horror / terror e o abjeto compõem as estratégias de agressão que estabelecem um novo tipo de relação entre o artista / cineasta / autor e o seu público, nos anos de maior repressão do regime militar, conforme viemos estudando. Sem o caráter didatizante do Cinema Novo, mas também deixando de lado as fórmulas de fruição clássicas do cinema mais “comercial” (a catarse enquanto identificação agradável com os personagens), os autores cuidam de reproduzir diretamente todo o horror e a repulsa que o abjeto lhes causa, causando-os também ao público; a ênfase na atitude debochada dos personagens que são, muitas vezes, os praticantes de ações abjetas feitas com solenidade burlesca (*rituais* profanadores), também contribui para provocar uma profunda irritação no público, impedindo-o de exercer projeções positivas no universo ficcional, impedindo qualquer possibilidade de redenção por mimese ou instauração de uma “boa consciência”. No entanto, essa agressão, em *Ritual dos Sádicos*, possui um caráter contraditório: por um lado, parece estar a serviço do primeiro filme de “revolta política” de José Mojica Marins, a julgar pelas declarações citadas no capítulo anterior, o que o faria bastante irmanado do projeto dos artistas do período (Cinema Marginal, Teatro Oficina etc.); por outro, a julgar pela apresentação escrita à Censura pelo roteirista Rubens Lucchetti, que define o filme como um libelo anti-drogas (e considerando também as falas do seu protagonista, Dr. Sérgio, fortemente aliadas à moral dominante na época, no que considera usuário e viciado em drogas como termos equivalentes), *Ritual* seria uma

obra essencialmente didática de cunho eminentemente conservador (neste quesito, oposta ao Cinema Novo); e ainda há o caráter popular / comercial que define o cinema de Mojica desde o começo e que pode ser motivador de muito da abjeção mostrana, na linha do *exploitation*. De qualquer maneira, podemos seguramente afirmar que, pelo menos na forma, as estratégias agressoras de Mojica e de *Ritual dos Sádicos* serão uma das fontes principais de inspiração para os cineastas marginais.

Abjeção, horror, agressão. Provocações que também se fazem presente no Teatro Oficina, com que se abre a segunda parte do filme de Mojica. Sem chegar a um acordo sobre a influência negativa das drogas, mas sempre se referindo aos usuários como “viciados” e sempre mantendo concepções muito simplistas e rígidas do que seriam comportamentos “maldosos” e do que seria o próprio “mal”, os debatedores ouvem o Dr. Sérgio explicar a “experiência” que fizera com cobaias humanas, “muito embora se tratassem de viciados”. Para escolherem o mote de sua vivência lisérgica, as cobaias são levadas a ver, primeiramente, a peça *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, encenada no Teatro Oficina por José Celso Martinez Corrêa.

Baseado em um texto da juventude do dramaturgo alemão, na época ainda ligado ao Expressionismo e antes de desenvolver o seu famoso *teatro épico*, o espetáculo foi encenado em 1969 no Teatro Oficina (SP), expoente maior do Tropicalismo nos palcos dramáticos brasileiros, e representa, junto com as montagens anteriores de *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1968), o auge do grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa. A cena que vemos detalhadamente reproduzida em *Ritual dos Sádicos*, com planos bem próximos ao palco, intercalados com primeiros planos da reação dos personagens do filme na plateia, representa de maneira bastante contundente a estética da *agressão*. Roberto Schwarz (1978) refere-se ao Teatro Oficina como um “ritual abjeto” em “resposta radical (mas não política) à derrota de 64”. A descrição que o autor faz de uma das peças poderia ser aplicada a qualquer um dos filmes de Mojica (ou ainda a seus “testes macabros” realizados na sinagoga-estúdio), quanto aos seus efeitos de irritação e repulsa junto a um público supostamente passivo: “o espectador da primeira fila era agarrado e e sacudido pelos atores (...). No corredor do teatro, a poucos centímetros do nariz do público, as atrizes disputam, estraçalham e comem um pedaço de fígado cru (...)”.

Zé Celso é amigo de Mojica, mas a presença da peça dentro deste filme é também significativa por outras razões. A atriz Ítala Nandi, do elenco da montagem, declarou:

*Na Selva das Cidades* surgia para denunciar a opressão urbana sobre o homem [...] A peça trata do vampirismo do homem pelo homem. Não podíamos ser piedosos conosco. Na *Selva das Cidades* era um grito de socorro – em muitos momentos até conformado – mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura (MOSTAÇO, 2009).

Esse sentimento de impotência do artista será característico durante o período mais bruto da ditadura civil-militar, os “anos de chumbo” pós-1968, conforme vimos no começo deste capítulo, e é o sentimento que teria inspirado Mojica a filmar *Ritual dos Sádicos*, a crer no testemunho do cineasta ao presenciar um desmando policial, reproduzido no capítulo anterior. *Na Selva das Cidades* conta com uma estrutura neoconcretista de cenário, arquitetada por Lina Bo Bardi – da qual vemos claramente, no filme, o palco-ringue de boxe (alinhado com a estrutura dramática da peça, em atos-*rounds* – figura 7). Todo o espaço interno do teatro foi “decorado” com lixo e entulho retirado da construção do Elevado Costa e Silva (o famoso Minhocão, em São Paulo), um dos símbolos faraônicos da ditadura; a obra estava acontecendo naquela mesma época, em frente ao Teatro Oficina. A ideia era que a peça fosse muito mais uma *experiência* de um espaço urbano desumanizado do que uma encenação, ou espetáculo. Aqui, falam alto a abjeção, o grotesco, a porcária, a imundície. Como afirmou o crítico Yan Michalski:

Assistir à *Selva* não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosa atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro (MICHALSKI, 1985: 40; apud MOSTAÇO, 2009).



Figura 7

Em seguida, o grupo vai a uma “festa de arromba”, regada a nudez, “amor-livre” e a um *rock psicodélico* tocado ao vivo por uma banda (a letra da canção sugere experiências com drogas alucinógenas). Esta cena, junto daquela da “festa” *hippie* na primeira parte do filme, demonstra o alinhamento de Mojica – ainda que de maneira ingênua, conforme analisamos – com a vanguarda dos movimentos de *contracultura* jovem que tomavam de assalto o “mundo livre” no final dos anos 60, o que reforça o caráter urbano e cosmopolita de *Ritual dos Sádicos*, em comparação com a obra anterior do cineasta. Os primeiros planos metonimicamente maliciosos, típicos do repertório estilístico do diretor, fazem-se predominantes aqui, assim como planos curtíssimos, separados por cortes secos, em que a “câmera-olho” circula freneticamente pelo meio da pista de dança, sugerindo visão subjetiva. Tudo isso contribui para a criação de uma atmosfera libidinosa, de confusão, embriaguez e lânguido entorpecimento, característica dos acontecimentos que vemos representados em cena. Contudo, tendo em vista que o cinema é uma “forma que pensa” (Godard), Mojica incluirá um elemento não-diegético que perturbará o delicado e paradoxal equilíbrio interno da cena e fará um comentário a seu respeito. Enquanto a banda toca, começamos a ouvir o som, incomodamente alto, de sirenes de viaturas policiais, que persiste até o final da cena, sem maiores explicações. Esse recurso de áudio sugere que a ameaça da repressão, incansavelmente vigilante, está sempre presente, latente, invadindo os espaços e pairando por sobre as vivências como um ruído irritante. Temos aqui, novamente, a dimensão da “curtição” que carrega em seu bojo, invariavelmente, um sopro de terror representado pela ameaça da repressão.

Por fim, o grupo é levado a uma sala de cinema, para ver *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, que será escolhido por todos como estímulo do experimento psicodélico, dando início à terceira parte do filme. Aqui, será mantida a mesma estrutura narrativa fragmentada, em quadros-sequências, que é o traço mais marcante do longa. Porém, com uma diferença substancial: as diferentes sequências da “viagens” psicodélicas dos personagens serão mostradas de forma alternada, em um desenvolvimento paralelo dos acontecimentos, criando assim um *crescendo* até o desfecho das alucinações – diferencial em cada caso, como vimos no capítulo anterior. Tudo filmado em cores muito vivas, repetindo a atmosfera dantesca de *Esta Noite...* (figura 8)<sup>92</sup>.



Figura 8

A narrativa episódica de *Ritual dos Sádicos* também se faz homóloga a procedimentos preferenciais do Cinema Marginal:

O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, a abjeção em níveis extremos, e sua comunicação. No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material (Ramos, 1987, p. 136).

<sup>92</sup> Dentre os diversos subgêneros dos filmes de *exploitation* nos EUA, no final dos anos 60, destacam-se os *LSD Films*, que exploravam (e emulavam) os efeitos lisérgicos da droga: *Hallucination Generation* (1966), *The Trip* (1967), *The Acid Eaters* (1968), *Alice in Acidland* (1968).

José Mojica Marins, desde o seu primeiro filme de horror (*À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, 1964), demonstra um gosto particular pela “concretude material” (abjeta ao extremo) dos “estados dramáticos”: mais uma vez, cabe lembrar os seus famosos *happenings*, os “testes macabros”, realizados no estúdio-sinagoga. Lembremos também que esse gosto-fetichismo acabou sendo uma sentença de morte para *Ritual...* aos olhos da Censura. De qualquer maneira, a própria estética marginal adotará essa função mais “descritiva” do que narrativa, fortemente apegada ao “mostrar”:

O espesso universo ficcional a que nos referimos é geralmente elaborado a partir destes planos “demonstrativos” (de “mostrar”) construídos em função de sua potencialidade imagética, e não vinculados ao desenvolvimento dramático da história (idem, ibidem).

Outros aspectos da terceira parte de *Ritual dos Sádicos*, assim como a sua conclusão, serão analisados no próximo capítulo.

## 2.4 Alegorias do Subdesenvolvimento

Muitos filmes produzidos no Brasil, entre 1967 e 1970, particularmente aqueles da linha que se convencionou chamar de Cinema Marginal, procuraram romper com o regime clássico de fruição (catártica) da encenação e, junto com o teatro (principalmente o grupo do Oficina) e as artes visuais (Hélio Oiticica, especialmente), investiram em outro tipo de relação entre a obra e o seu público, pautada fundamentalmente pelo desconcerto, provocação, agressão, em uma heterogeneidade de formas. As produções da *boca do lixo* e também, neste aspecto, *Ritual dos Sádicos*, constroem a sua diegese em conexão muito particular com a experiência social que lhes serve de referência, de um modo que não é simplesmente naturalista, mas sobretudo alegórico<sup>93</sup>. Xavier (2012):

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão

<sup>93</sup> Para os propósitos desta dissertação, não nos aprofundaremos no estudo da alegoria como procedimento artístico relacionado a processos históricos. Para tanto, remetemos o leitor para o autor que aqui citamos e, também, para o clássico de Walter Benjamin: *Origem do Drama Barroco Alemão*.

de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças (p. 13).

É discutível a percepção que José Mojica Marins tivesse da “história como catástrofe” na época, a não ser, talvez, em relação à censura cada vez maior que ele via se impor aos seus filmes. De qualquer maneira, a crer no seu depoimento que imputa a *Ritual dos Sádicos* um caráter de revolta político-social e considerando também a sua diegese analisada neste capítulo, totalmente constituída com base no que os críticos chamarão de “estratégias de agressão” – cujo elemento *sádico* já se faz presente no próprio título original –, podemos ler as imagens deste filme também enquanto alegorias (semi-conscientes) do processo político e social que se experimentava em 1969-70, no Brasil. A perspectiva do dilaceramento corporal, representada, como vimos, pela ameaça constante da tortura, como sombra eterna que delimita as fronteiras da “curtição” contracultural, é o dado (diegético e social) que mais se sobressai em *Ritual dos Sádicos*, ainda que a violência de Estado não apareça de forma direta no filme e ainda que, da mesma maneira, o próprio filme assuma<sup>94</sup>, afinal, posicionamentos de fundo conservador quanto à “curtição” figurativizada pelo uso de drogas. É neste ponto, e respeitando tal medida, que pode-se colocar *Ritual...* no catálogo do cinema alegórico dos *anos de chumbo*. Xavier<sup>95</sup>, analisando filmes representativos do período, afirma que “cada um a seu modo e em seu tom, reiteram a criação de um lugar alegórico marcado pelo desfile de iniquidades, incongruências, anomia, violência, fragmentação ou incompetência constitutiva (...)”. Aqui principalmente, a “incompetência” do semi-escolarizado José Mojica Marins adquirirá bastante significado e servirá, conforme já vimos, como fonte principal de inspiração para outros cineastas. Assim, o único dos seus filmes que será totalmente censurado apresentará uma construção formal (a ênfase no *mostrar*) homóloga à praticada pelo Cinema Marginal, na expressão de um fundo social igualmente homólogo, mesmo que o posicionamento político em relação a esse fundo seja contraditório. Walter Benjamin (1984), em estudo seminal sobre a alegoria como estratégia artística em períodos históricos de crise, define de maneira simples e exata: “um estilo violento que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos”.

<sup>94</sup> Analisaremos a conclusão do filme no capítulo seguinte.

<sup>95</sup> Idem, ibidem, p. 16-17.

### 3 O cinema-pensamento de Zé do Caixão

Desenvolveremos, agora, aspectos de *Ritual dos Sádicos* que fazem com que este seja o primeiro e (até hoje) o mais reflexivo filme de José Mojica Marins. Não obstante a dificuldade em rastrear as fontes motivadoras e as intencionalidades dessa reflexão, segundo já viemos abordando nos capítulos anteriores, nosso objetivo maior será identificar e analisar os meios segundo os quais o pensamento de Mojica aparece manifesto na própria tessitura do filme. Outra dificuldade, já aparente no primeiro e segundo capítulos desta pesquisa, e que procuraremos investigar com maior dedicação agora, é o caráter contraditório das “teses” defendidas em *Ritual dos Sádicos*, particularmente no que se refere ao uso de drogas e à figura do próprio usuário. Nosso objetivo será demonstrar que, apesar dessa contradição (e do aspecto conservador que lhe é inerente), o filme apresenta e defende propostas que podem ser consideradas, ainda hoje, como progressistas em relação ao problema social causado pelo comércio e uso de substâncias psicotrópicas ilícitas.

Outro conjunto de reflexões que aparecem com bastante força no filme e que serão abordadas aqui dizem respeito à própria obra de Mojica e seu personagem mais emblemático, Zé do Caixão, principalmente quanto à – controversa – recepção que estes tinham na década de 1960. Para além da auto-promoção que sempre animou as ações de José Mojica Marins, temos, em *Ritual...*, uma defesa de sua própria arte contra as detrações que sofria sistematicamente, vindas tanto da parcela do público reprodutora da moral dominante, quanto de boa parte da crítica de cinema especializada. Tal defesa será feita utilizando argumentos que a crítica, hoje, entende como consensuais na definição do valor do cinema do realizador paulistano (seu caráter, a um só tempo, inventivo e popular).

Alguns dos elementos reflexivos e metalinguísticos de *Ritual dos Sádicos* serão analisados utilizando-se como horizonte teórico o (amplo) gênero do *filme-ensaio*, conforme definições de, sobretudo, Timothy Corrigan (2015), que nos parecem mais apropriadas ao estudo do filme de Mojica, dentre os muitos autores que já se debruçaram sobre este tema da teoria de cinema<sup>96</sup> – veremos afinal que aquele,

---

<sup>96</sup> Neste ponto, muito conectada à teoria literária.



menos do que um “filme-ensaio”, poderá ser considerado como um *filme ensaístico*, respeitando a medida das características ali presentes, por homologia, que podem ser relacionadas a procedimentos do ensaio (literário ou cinematográfico).

### **3.1 Ideias que tateiam**

Existe uma inconsistência na base de *Ritual dos Sádicos*, que pode interferir na maneira como lemos o filme e o situamos dentro do seu momento histórico. Segundo o seu diretor, José Mojica Marins, em depoimento dado já décadas depois da produção, *Ritual...* seria um filme de protesto, o seu primeiro; um filme “intelectual” na medida em que fazia o Cinema Novo e o Cinema Marginal; um protesto direcionado, de modo mais abrangente, à censura do regime militar que vinha mutilando cada fita que o cineasta realizava; e, de modo mais específico, um protesto direcionado aos desmandos da mesma ditadura, concentrados simbolicamente em uma cena de violência policial que o próprio Mojica teria testemunhado. Então, a provocação subversiva do criador de Zé do Caixão se muniria da contracultura em auge no período e tomaria como alvo o proibicionismo relacionado ao uso de drogas (a infame política de “guerra às drogas”).

Entretanto, na mesma conclusão, as drogas são consideradas como “estimulantes” de comportamentos “anormais” ou perigosos, ainda que “apenas” naqueles que já possuiriam essas “tendências” dentro de si. E, ao longo de todo o filme, há um uso indiscriminado dos termos “usuário” e “viciado”, revelando lugares-comuns que ainda hoje são dominantes no debate sobre o tema. E principalmente, o texto de apresentação do filme, escrito pelo roteirista Rubens Lucchetti para o departamento de censura, não mede palavras em tentar vender *Ritual dos Sádicos* como uma “fábula” anti-drogas, usando à vontade termos como “vício” e “corrupção da juventude”.

A hipótese da qual queremos partir é a de que o texto de Lucchetti não passaria de uma estratégia “marketeira” para ajudar o filme a cair nas graças da Censura, cientes que ele e Mojica estavam do pensamento dominante no departamento. E que o filme, em si mesmo, se defende algum posicionamento, é o de uma política mais racional, logística e menos truculenta em relação às drogas, ficando claro que esse

posicionamento é contaminado pelos limites do conhecimento que artistas pouco “engajados” como Mojica e Lucchetti pudessem ter sobre o assunto – daí a confusão entre usuário e viciado, assim como a ingenuidade da visão de que as drogas poderiam despertar o “mal” em quem já possuísse tais “inclinações”. Com isso, vamos analisar a abertura-epígrafe de *Ritual dos Sádicos*, identificando os principais nós dessa inconsistência. Mais adiante, analisaremos a conclusão do filme, segundo os mesmos parâmetros.

A primeira imagem que vemos na tela é uma devota prancha de agradecimentos (figura 9) aos benfeitores do filme, dentre os quais se leem os nomes dos cineastas Roberto Santos e Antônio Lima, e também o do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa. A sinceridade ingênua da frase-fórmula de gratidão que lemos no cabeçalho da prancha, “Que Deus lhes dê em dobro tudo que a mim foi dado”, é testemunha não só das dificuldades materiais enfrentadas por Mojica na produção, como também lembra aquele afetado enternecimento com que a pessoa pobre e pia recebe um favor muito além do que teria sido capaz de providenciar por conta própria (FERNANDEZ, 2000). Junto da cândida imagem dos anjinhos que vemos ao fundo,

esta atitude ingênua atinge o cúmulo do sentimentalismo, uma vez que a mensagem surge acompanhada da melodia da sempiterna *Ave Maria* de Gounod, utilizada aqui no intento de suscitar comiseração. Esta concentração de candura e mau-gosto tinge o gesto de Marins de um patético insuspeitado, indissociável do cômico e totalmente incompatível com o que virá a seguir (idem, ibidem, p. 186).

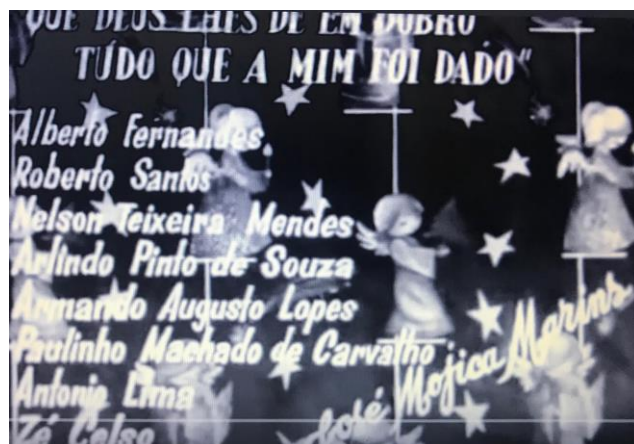


Figura 9

A incompatibilidade vem através de um simples corte-seco que nos leva para o *zoom-in* em um caixão (fechado), enquanto ouvimos gritos de horror em volume muito mais alto do que vinha sendo executada a *Ave Maria*. Nesta transição, já se colocam com toda a intensidade as *estratégias de agressão* típicas da obra do diretor, neste filme levadas ao paroxismo, e que também se fazem ponto de contato fundamental entre o cinema de Mojica e muito do que se fazia nas artes brasileiras durante o final dos anos 60<sup>97</sup>. A tampa do caixão se abre em um salto, e vemos (corte-seco) o rosto de Zé do Caixão em primeiro plano, sucedendo-se vários cortes bastante curtos do rosto do personagem, criando um efeito de aparição fantasmagórica. Então, intercalado com planos curtos de animais “agourentos” (gatos, sapos), vemos Zé de corpo inteiro, caminhando por cima de um telhado, dirigindo-se à câmera; ao chegar à distância de um plano americano, esta passa a dar um lento *zoom* no rosto do coveiro, que começa o seu típico discurso “filosófico” de abertura (figura 10).



Figura 10

Esse é um recurso já utilizado no início dos dois filmes anteriores em que o personagem exercia um papel diegético, além daquele (*O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, 1967) em que aparece somente neste mesmo tipo de introdução não-diegética. A novidade, em *Ritual dos Sádicos*, é o conteúdo do discurso:

O meu mundo é estranho... Mas é digno de todos que o queiram aceitar... E nunca corrupto como querem fazê-lo! Pois é composto, meu amigo, de pessoas estranhas... Mas não mais estranhas do que... você!

<sup>97</sup> Conforme estudamos no capítulo anterior.

O pensamento, no cinema de José Mojica Marins, começa efetivamente aqui: consciente da fama pantagruélica da figura que ele próprio interpreta, ao ponto de boa parte do público mal conseguir diferenciar autor / ator e personagem, Mojica aproveita-se dessa mesma confusão para, falando através da sua criatura fictícia, fazer uma provocação ao espectador – lembremos a estética da provocação / agressão em voga nas artes brasileiras, no final dos anos 60. O mundo de Zé do Caixão é “estranho” (aos olhos da moral dominante), mas é um mundo que respeitaria as liberdades individuais (é digno de todos que queiram “aceitá-lo”; lembremos, aqui também, da lógica da “curtição” que animava o Cinema Marginal). Sobretudo, não é um mundo “corrupto” (fazendo referência ao bastião ideológico da corrupção “moral”, reprimida sistematicamente pelo aparato censor da ditadura), como “querem fazê-lo”: aqui, temos enunciada a proposta de auto-defesa de Mojica, contra os ataques que ele sofrera tanto por parte do aparelho de censura do Estado, quanto oriundos da maior parte da crítica especializada. Enfim, o mundo de Zé é composto por pessoas estranhas, mas não mais estranhas do que o próprio espectador: certamente, não aquele habitual dos filmes do personagem (que já o aceitam em sua “dignidade”); mas o espectador para quem o cineasta se deu o cuidado de realizar este filme e a quem se dirige diretamente: o espectador culto, o espectador crítico, o censor. Tomado como primitivo ou perverso, e constantemente censurado por isso, o artista finalmente apontará o dedo em riste – e o filme em espelho – para a hipocrisia daqueles que o acusam.

Analisando a forma desse discurso introdutório, percebe-se uma característica essencial do cinema de Mojica: as falas (monólogos ou diálogos) sempre carregados de uma retórica e um tom declamatório ao mesmo tempo pomposos e simplistas (FERNANDEZ, 2000), em uma coexistência paradoxal entre o natural e o artificial, autenticidade e convenção, que cria dois modos de expressão absolutamente distintos, embora se manifestem sempre juntos: o choque (horror / terror) e o cômico (involuntário).

Muitas vezes, em Marins, os gestos, as expressões ou as reações dos atores, animados por uma sinceridade ingênua (...) ficam deslocados em relação ao

contexto caprichoso em que se colocam, às extravagâncias da ação, e assim se prestam a uma leitura de segundo grau, que geralmente provoca risos<sup>98</sup>.

Outro aspecto importante da *mise en scène* de Mojica que já se mostra farto nesta introdução declamatória é a abundância de primeiros planos de rosto fotografados com bastante contraste entre luz e sombra, o que remete ao estilo típico das histórias em quadrinhos de horror, uma das fontes principais de inspiração do diretor, demonstrando – mais uma vez – a peculiar mistura de gêneros e mídias no seu cinema.

### **3.2 O filme ensaístico de Zé do Caixão**

*Ritual dos Sádicos* pode ser considerado, sob alguns de seus aspectos constituintes, uma experiência pioneira no cinema *ensaístico* em território brasileiro<sup>99</sup>; lembrando que a forma livre do *filme-ensaio* já se encontrava em pleno desenvolvimento, na Europa e nos EUA, na época em que José Mojica Marins decide fazer seu primeiro filme “intelectual”. A seguir, exporemos as principais características do ensaio e do filme-ensaio, e as ligaremos – na medida em que cabem – ao filme de Mojica.

#### **3.2.1 A autonomia das formas (ou sua demanda)**

A autonomia do cinema, enquanto forma específica de linguagem artística (a proclamada 7ª arte), foi uma vitória conquistada depois de muitas e longas batalhas. Em sua configuração genética mais fundamental, o cinema é um meio carregado de *multimodalidade*<sup>100</sup> (basta pensar no termo “audiovisual”), mas foi necessária a paixão vanguardista dos seus realizadores e teóricos pioneiros (décadas de 1910-1930) para que os filmes pudessem deitar de vez a capa e o preconceito de “teatro filmado” (XAVIER, 1977)<sup>101</sup>: nos primeiros anos do século XX, a “linguagem cinematográfica”

<sup>98</sup> Idem, ibidem. Tradução nossa. Segue o original: “Souvent, chez Marins, les gestes, les expressions ou les réactions des acteurs, animés par une sincérité naïve, par un bon sens “naturaliste”, se montrent décalés par rapport au contexte capricieux, aux extravagances de l’action, et se prêtent ainsi à une lecture au deuxième degré, qui généralement provoque le rire.”

<sup>99</sup> O gênero veio a despertar um crescente interesse no Brasil somente a partir da primeira década do século XXI; ainda assim, passa longe das atenções do grande público (ALMEIDA; MELLO, 2012).

<sup>100</sup> Multimodalidade: “compreender o sentido como o resultado da inter-relação entre as linguagens, como um processo de ressemiotização ou ressignificação” (GOMES, 2010, p. 97).

<sup>101</sup> p. 14.

não trazia mais do que uma câmera fixa captando – continuamente – um plano de conjunto onde se desenrolava uma ação essencialmente teatral (muitas vezes, adaptando peças ou romances). A expressividade especificamente cinematográfica nascerá apenas quando alguns cineastas, particularmente o norte-americano D. W. Griffith (*O Nascimento de Uma Nação*, 1915), “libertarem” a câmera para movimentar-se à vontade pelo espaço decupado e utilizarem cortes não-lineares na película (princípio da montagem) a fim de promoverem procedimentos narrativos mais complexos. Na Europa, dentro do mesmo período, intelectuais e cineastas ligados aos movimentos das vanguardas procurarão extirpar do cinema os seus elementos mais literários ou teatrais, na demanda por um discurso próprio para os filmes, independente das convenções da linguagem verbal. Para tanto, focalizarão o poder revelatório da imagem<sup>102</sup> e a expressividade intrínseca do visual: é o “valor poético” da imagem cinematográfica, defendido no *Manifesto das Sete Artes*, publicado por Ricciotto Canudo (que cunhou o termo “sétima arte”) em 1911. Para o cineasta Jonas Mekas, representante já do segundo movimento vanguardista nos filmes (anos 1950-1960), e importante autor de filmes-ensaio,

O cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece em sua essência concreto; permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e cinestésica, para o ‘realismo’ da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar à sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir consciência de sua matéria – luz, movimento, celuloide, tela” (*Movie Journal*, apud XAVIER, 1977, p. 89-90)

Quanto à literatura, é bem sabido, esta já se emancipara ainda na antiguidade clássica. Na civilização grega arcaica, com uma cultura de tradição exclusivamente oral, anterior à difusão da escrita e ao estabelecimento da *pólis*, literatura, mitologia e religião se confundem, desafiando a nossa concepção moderna dos diferentes campos:

Não queremos dizer que os mitos, para os antigos, pertenciam à fantasia gratuita e que (...) não poderiam, no plano religioso, ter pretensões de maior seriedade ou suscitar maior credibilidade (...). Pretendemos, ao contrário, convidar o leitor, se desejar penetrar na mitologia grega, a sair dos quadros de pensamento que lhe são costumeiros: entre a literatura e a religião (...)

---

<sup>102</sup> Ibidem, p. 85.

não existia, nos tempos arcaicos da Grécia, esse corte, essa incompatibilidade que somos levados a estabelecer. (...) A teologia antiga também é, assim, essencialmente uma poesia, o discurso sobre os deuses também é uma narrativa mítica (VERNANT, 2001, p. 230).

O poeta, nesses tempos primevos, é intérprete de *Mnemosyne* (a Memória); seu dom, inspirado pela titã, é o da vidência; como o profeta de Apolo, o poeta tem acesso a realidades que escapam à percepção da maioria dos mortais, exercendo então a função de revelá-las, servindo de “ponte” entre o humano e o divino em uma sociedade sem religião institucionalizada<sup>103</sup>. Assim, a poesia épica, lírica ou dramática carrega a teogonia, a teologia e a educação ética (*paideia*) do grego primitivo. Com o desenvolvimento da escrita e das cidades-estado, e conseqüentemente, de novas formas de pensamento (a filosofia), as antigas narrativas de deuses e heróis perderam a função ritualística e revelatória, sobrevivendo como formas de expressão (estética) e compreensão do homem em sua aventura no mundo: a memória, para Aristóteles, não passa de função do tempo, com inteligibilidade limitada pela própria condição mortal<sup>104</sup>.

Mas o fato de a literatura e o cinema formarem, hoje, meios e linguagens perfeitamente autônomos não quer dizer que não aparecerão, interseccionando-se com cada um deles, gêneros mais específicos que ofereçam desafios à categorização e que ainda se debatam por reconhecimento e – relativa – autonomia. É o caso do ensaio e do filme-ensaio.

### **3.2.2 O ensaio literário**

As reflexões cotidianas de Michel de Montaigne (1533-1592), reunidas em volume intitulado precisamente *Ensaaios*, formam o ponto de origem mais identificável desse gênero; quase lado a lado, historicamente, encontra-se Francis Bacon (1561-1626). Em ambos, encontramos características essenciais (e ainda atuais) do ensaio, seja na literatura, seja no cinema: em Montaigne, uma subjetividade expressiva, colocada em uma relação dinâmica com o mundo, praticando um processo de pensamento / escrita espontâneos; em Bacon, uma reflexão mais social e

---

<sup>103</sup> Idem, 1988, p. 109.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 131.

estruturada<sup>105</sup>, aspecto mais comum nos ensaios modernos. A partir do século XVIII e início do XIX, o ensaio se consolidará com mais evidência enquanto elemento importante do *debate público*, dada a sua influência crescente e definidora (ou ainda descritiva) de padrões, políticas e estruturas sociais: no diálogo entre o indivíduo (privado) e o mundo social (público), o ensaísta buscará primordialmente o *interesse público* dentro de uma esfera igualmente pública (e recém-formada: as repúblicas contemporâneas), em sociedades cada vez mais urbanas, industrializadas, burocratizadas; em suma, civilizações estruturalmente complexas. Ao longo dos últimos séculos, chegando até a contemporaneidade, encontraremos, em destaque, como praticantes do ensaio: Stefan Zweig (1881-1942), Virginia Woolf (1882-1941), Aldous Huxley (1894-1963), Jorge Luis Borges (1899-1986), Roland Barthes (1915-1980), Susan Sontag (1933-2004), Umberto Eco (1932-2016).

Adorno (2003), no já bastante reconhecido ensaio intitulado “O ensaio como forma” (publicado originalmente em 1958), reclama que “a forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo (...)”<sup>106</sup>. Fica claro que o filósofo não considera o ensaio como pertencente aos gêneros propriamente literários; antes, parece tomá-lo como forma independente, mas “irmã” – isto é, com o mesmo “DNA” – da arte literária. O autor da *Dialética do Esclarecimento* compreende o ensaio como uma forma livre, apropriada a uma liberdade de espírito que, por vícios acadêmicos, pouco se cultivaria na Alemanha – na época em que o texto foi escrito. O diferencial do ensaio é sua ousadia em passar ao largo tanto do rigor dogmático da escrita e do pensamento científico tradicionais, de extração cartesiana (ou mesmo positivista), quanto de um animismo psicologizante de aura romântica. Evitando deixar-se arrastar para os dois extremos (e seus respectivos campos: o filosófico / científico, de um lado; e o literário, de outro; mas sofrendo, mesmo assim, preconceitos em ambos os pólos), o ensaísta assume para si uma atitude de espontaneidade marcadamente subjetiva:

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do

---

<sup>105</sup> CORRIGAN, p. 23-24.

<sup>106</sup> p. 15.



trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer; ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos (ibidem, p. 17).

É a partir desse *despropósito* (contrariando a objetividade disciplinadora, pragmática e utilitarista que se convencionou atribuir ao pensamento e método científicos) que o ensaio vai sendo montado como um brinquedo, ao sabor da experiência: “felicidade” e “jogo” são imagens que expressam de uma forma justamente ensaística (ou seja, antes figurativa do que conceitual) a natureza mais fundamental do ensaio, inclusive no cinema, conforme ainda veremos.

Imune à pretensão de edificar conceitos originais e definitivos, o ensaio veste a forma aberta que corresponde à imprecisão, fluidez e mutabilidade das coisas que existem no mundo. Preferindo o transitório, o concreto, o individual e o temporal, o ensaio busca reabilitar o seu valor como objetos de reflexão, deslegitimados que vieram sendo, há milênios, pelas doutrinas das ciências e da filosofia. Adorno, novamente:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas (...). Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. (...) O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido (op. cit., p. 25).

A partir de tais reflexões, pode-se afirmar que *Ritual dos Sádicos* possui uma relação de proximidade com essa construção mais aberta do ensaio, em alguns de seus aspectos (mas não em outros), tanto na sua estrutura narrativa fragmentária (é um filme que mais “mostra” / descreve, do que narra; e também na sua mistura de gêneros e referentes culturais), quanto ao expressar um posicionamento de “recuo” (melhor seria dizer *resistência*) ante a “violência do dogma” que negligencia o elemento individual – e variável – dentro da malha temporal: estamos nos referindo ao sistemático processo de deslegitimação sofrido pelo cinema de José Mojica Marins, tanto pelas mãos da censura, quanto pela crítica de cinema estabelecida, o que apenas leva o cineasta a reafirmar sua proposta particular (tanto dentro do filme, na apresentação e no trecho de “Quem Tem Medo da Verdade”, principalmente; quanto no depoimento dado anos depois e reproduzido no primeiro capítulo), a “contrapelo”

dos padrões – do gosto ou da moral - dominantes. Por outro lado, ao contrário da forma ensaística, *Ritual dos Sádicos* apresenta uma construção conceitual bastante fechada, com uma *tese* que procura se demonstrar ao longo do filme e que será enunciada, explícita e categoricamente, na conclusão<sup>107</sup>.

Voltando a Adorno, o ensaísta quer antes “eternizar o transitório”<sup>108</sup>, do que “procurar o eterno no transitório”<sup>109</sup>. A ordem de conhecimentos que ele busca não é assimilável pelo método científico, pois não se vale de *categorias*: trata-se de um conhecimento fragmentário e contingente, nascido a partir da experiência individual dialeticamente articulada à experiência histórica:

A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, *é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica (...)* (ibidem, p. 26, grifo meu)

A articulação entre a experiência / consciência individual e a experiência coletiva / histórica será um dos aspectos mais definidores dos ensaios cinematográficos. É no contato entre o eu e o outro (mundo), a partir dos dados brutos do vivido, que o ensaio será pensado e construído. Georg Lukács (1974, apud CORRIGAN, 2015, p. 26-27) descreve a experiência que inspira o ensaio como um “acontecimento da alma”, que provocará um “reordenamento conceitual da vida”, a partir de um questionamento ativo de “problemas da vida”; assim, os ensaios são “pensamentos ocasionados por”, são um “julgamento”, “mas a coisa essencial e determinadora de valor nele não é o veredicto (como no caso do sistema), mas o processo de julgar”. Portanto, o conhecimento que o ensaio produzirá jamais será definitivo ou universal, nem pretenderá ser, uma vez que o que se busca compreender encontra-se manifesto no variável, no cambiável, no efêmero, no particular, no processual. No entanto, tal conhecimento não deixará completamente de ser, por seus próprios caminhos, consistente, completo, ou mesmo dotado de aspectos sistemáticos – não a partir de categorias ideais, mas graças à multiplicidade das relações criadas

---

<sup>107</sup> Lembremos o caráter sobretudo contraditório deste filme e da própria obra do seu diretor, um dos focos centrais deste capítulo.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 27.

pela – e presentes na – própria experiência. Vale reproduzir aqui uma imagem bastante precisa, escolhida por Adorno, para ilustrar a maneira como o ensaio abre mão das categorias / conceitos, em favor de uma epistemologia centrada no ser-estar no mundo:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso (Op. cit., p. 30).

### **3.2.3 O ensaio audiovisual**

Depois que a Sétima Arte se libertou das excessivas amarras literárias e teatrais, graças às vanguardas de 1910-1930, e assumiu como matéria própria sobretudo a “luz, o movimento, o celuloide, a tela”, não demorou muito para que se quisesse, ainda dentro do primeiro ciclo de vanguardas, que o cinema fosse também discursivo em um sentido mais tradicional, reaproximando-o da linguagem verbal por outro caminho, ao expressar pensamentos e conceitos, mas utilizando-se, para tanto, de sua própria matéria peculiar. O pioneiro – e um dos maiores ícones – dessa linha estético-teórica é Serguei Eisenstein, na URSS, a partir da década de 1920. Elegendo a montagem como recurso maior da criação de filmes, o mestre russo elevará o cinema da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento” (apud XAVIER, 1977, p. 109) e declarará que sua obra maior, *Outubro* (1927), é mais uma “série de ensaios visuais” do que uma tentativa de reconstituição narrativa da revolução de outubro de 1917. Temos aqui uma ocorrência pioneira do conceito de *ensaio* aplicado ao meio cinematográfico. Alguns anos mais tarde (1940), o cineasta vanguardista alemão Hans Richter publicará *O ensaio fílmico: uma nova forma de filme documentário*, manifesto em que defende esse mesmo cinema eisensteniano mais próximo do entendimento do que da ação (RASCAROLI, 2008, apud ALMEIDA; MELLO, 2012).

A Segunda Guerra Mundial e o Holocausto serão marcos referenciais na história do filme-ensaio, em sua teoria e prática: foi “depois do Holocausto – a prova

de fogo para o papel do testemunho individual no trauma coletivo – que os filmes-ensaio adquiriram um contorno estético e um propósito moral distintos” (ARTHUR, 2003, apud CORRIGAN, 2015). Por isso, *Noite e Neblina* (“Nuit et Brouillard”, 1955), de Alain Resnais, é reconhecido como realização pioneira dentro da categoria do filme-ensaio. Em 1948, o teórico e cineasta francês Alexandre Astruc lança o manifesto vanguardista da “câmera-caneta” (*caméra-stylo*), o qual entende o cinema como uma “linguagem, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio ou no romance” (apud AUMONT; MARIE, 2003). A partir da década de 1950, o termo *essai cinématographique* passa a ser de uso corrente na França (CORRIGAN, 2015); e André Bazin, em 1957, promoverá uma relação certa e prolífica entre filme e ensaio literário, ao analisar *Carta da Sibéria* (“Lettre de Sibérie”, 1957), de Chris Marker – tomado por muitos autores como principal realizador de filmes-ensaio propriamente ditos. Esse filme e esse texto também são considerados marcos históricos no desenvolvimento e na reflexão sobre o ensaio em forma de cinema.

Diversos autores contemporâneos continuam se debruçando sobre as possibilidades de se fazerem e analisarem filmes enquanto modalidade de discurso que expresse pensamento, a partir das sugestões dos teóricos e cineastas que já citamos, além daquelas de pensadores como Noel Burch, que, em sua *Práxis do Cinema* (1969), fala sobre o Godard de *Viver Sua Vida* (“Vivre Sa Vie”, 1962): “Um cinema de meditação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização, sem que esta seja, por isso, edulcorada ou alterada” (2008:192-193). Burch identifica duas categorias de temas preferenciais no cinema de não-ficção contemporâneo, que influenciam a própria construção formal dos filmes: temas de “meditação” e temas de “ritual”. No caso do “filme-meditação”, elenca como exemplos pioneiros os curta-metragens de Georges Franju, *O Sangue das Bestas* (“Le sang des bêtes”, 1948) e *Hotel dos Inválidos* (“Hôtel des Invalides”, 1951). Em ambos, o tema seria “ativo”, um “desenvolvimento”, uma “interpretação”. Portanto, não seriam filmes documentários: “seu objetivo era expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme; tinham forma de meditação; os conflitos ‘ideológicos’ contidos no ‘motivo’ (*thème*) eram seus temas (*sujets*); e, o que é mais importante, desses conflitos nasceram estruturas”

(2008: 188). Quanto ao “cinema ritual”, este teria sua fonte de inspiração nas vanguardas europeias da década de 1920, encontrando desenvolvimento efetivo no cinema experimental norte-americano do pós-guerra (Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage): “tinham um caráter ritual, explorando com uma felicidade sem igual as possibilidades formais implícitas em uma tal abordagem, usando e abusando das possibilidades de desorientação espacial através da montagem” (2008: 195).

Jacques Aumont (1996) legitima o cinema como forma de pensamento dotado de um discurso tão denso quanto o das palavras; o filósofo cinéfilo Gilles Deleuze (2002, *ibidem*), afirma a importância de Godard como um pioneiro da “filosofia” no cinema, ao utilizar os meios audiovisuais para promover especulações abstratas; Jacques Rancière (2013) defende o “grau zero” da escritura cinematográfica, que seria composto pela complementaridade entre o efeito de real (a suposta pureza ontológica da fotografia, retomando a acepção baziniana<sup>110</sup>) produzido pela captação das imagens em movimento e a lógica (pensamento) da ação ficcional ou documental, assim como a lógica do ponto de vista, tese, ideia ou ideologia manifestos na produção e manipulação dessas mesmas imagens – dentro de contextos histórico-sociais específicos.

Arlindo Machado (2003), após lembrar o termo “ensaio audiovisual”, conforme formulado por Philippe Dubois (2004), prefere munir-se do composto *filme-ensaio*, com seu ar vanguardista, para investigar um tipo de produção que, segundo o autor, ainda é chamada de documentário apenas por falta de categorização melhor. Para ele, quais seriam, portanto, as diferenças essenciais entre o documentário e o ensaio fílmico? Machado entende o documentário como uma modalidade de se fazer cinema mais apegada ao velho dogma baziniano da *ontologia* da imagem foto-cinematográfica. Isto é, o documentário teria como pretensão – ingênua, segundo o autor – de mostrar uma realidade que não existiria em sua forma dada, ao natural; todo fato “real”, por ser, na verdade, social e historicamente construído, só poderia ser “captado” segundo os determinantes igualmente histórico-sociais que condicionam inapelavelmente a percepção do cineasta. E tal percepção será comunicada,

---

<sup>110</sup> BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In O que é o cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

necessariamente, no formato de um discurso organizado que, explícita ou implicitamente, revelará seus pressupostos ideológicos<sup>111</sup>.

Desse modo, Machado terá preferência por um cinema que demonstre consciência da sua própria discursividade, manejando os seus instrumentais semióticos em função dos efeitos expressivos / persuasivos que lhe pareçam os mais eficazes. Consequentemente, o autor fará grande elogio de Serguei Eisenstein, o pai do *cinema conceitual* e, portanto, ensaístico, uma vez que se trata de um cinema que busca simular estruturas e processos de pensamento inclusive abstrato<sup>112</sup>. E apontará em Jean-Luc Godard o auge, em termos de realização de potencial estético, do filme-ensaio, analisando o longa intitulado *Duas ou Três Coisas Que Sei Dela (Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle, 1967)*.

Por fim, uma das mais recentes – e prolíficas – definições do filme-ensaio, que vem acompanhada de uma profusão de estudos de caso, pode ser encontrada em Timothy Corrigan (2015), que escolheremos como principal referente para a análise de *Ritual dos Sádicos*. O autor começa destacando o caráter multifacetado e mesmo ambíguo do gênero, o qual retirará sua força justamente dos questionamentos e tensionamentos que impõe aos limites da representação:

A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência (CORRIGAN, 2015: 8-9).

A partir da análise já feita do filme de José Mojica Marins até o momento, é fácil identificar a presença dos elementos enumerados pelo teórico, na intersecção entre ficção e não-ficção, narrativa e documentário, cinema de gênero e cinema experimental, temperados na experiência individual em uma arena pública (o cineasta defendendo o seu cinema perante a crítica e a censura). Aliás, a referência à “complexidade da experiência” presta tributo a Adorno e suas reflexões sobre o ensaio

<sup>111</sup> Cabe aqui destacar a contribuição teórica de Jacques Rancière (op. cit.), o qual, mesmo sem crer na “pureza” da imagem, não despreza, contudo, o forte efeito de sentido – fenomenológico, estético – de realidade que ela evoca.

<sup>112</sup> Não podemos deixar de pensar, aqui, no projeto de Eisenstein em filmar “O Capital”.

literário, às quais nos dedicamos no item anterior: trata-se das articulações entre os dados subjetivos e os históricos na experiência individual – o eu subsumido em processos históricos.

Uma pergunta que, inevitavelmente, será colocada é: estará mesmo o filme-ensaio a “meio caminho”, exatamente, da ficção (narrativa) e da não-ficção (documental), uma vez que muitos dos seus realizadores vêm da tradição do documentário (de Chris Marker a Orson Welles, segundo Corrigan)? O autor cita diretores de filmes narrativos de ficção que chamam de “ensaios” algumas de suas produções (Peter Greenaway), criticando tanto uma tendência à generalização do termo “filme-ensaio”, por um lado, quanto a tentação de subestimar as suas realizações diversificadas (para além dos “documentários”), por outro. Em vista dessa problemática, para melhor descrever a natureza do gênero audiovisual sobre o qual se debruça, Corrigan deixa momentaneamente de lado o substantivo composto que lhe dá nome e adota um adjetivo (ou adjetivo substantivado), que serviria mais adequadamente, compreendido enquanto modalidade, para abarcar a complexidade e diversidade dos filmes alinhados dentro de tal escopo – o “ensaístico” (definição que cremos ser mais cabível a uma possível categorização de *Ritual dos Sádicos* dentro de tal linha teórica):

Assim, este estudo almeja explorar mais exatamente o “ensaístico” no cinema e através do cinema, e nele o ensaístico indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um como atividade conceitual. Presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública (CORRIGAN, 2015: 10).

Compreende-se, assim, que o filme-ensaio, quer esteja mais ancorado a formas documentárias, quer parta de uma elaboração mais narrativa (ou fique a “meio caminho” entre ambas), colocará sempre tais estruturas a serviço do processo de pensamento particular (no encontro / choque entre o eu e o mundo) que lhe define a natureza mais essencial, propriamente ensaística<sup>113</sup>. O mesmo valerá para qualquer outra forma de arte, para além do cinema: Corrigan cita o que considera um grande

---

<sup>113</sup> Como exemplo de cinema narrativo que incorpora o ensaístico, o autor cita a obra contemporânea de Terrence Malick (*Além da linha vermelha*, 1998).

romance ensaístico do século XX: *O homem sem qualidades* (1930-1943), de Robert Musil. Destaque-se a importância do fato de o ensaístico – e o filme-ensaio – promover remodelações nas estruturas típicas tanto do documental quanto do narrativo, a partir da subjetividade e da experiência peculiares que expressará e lhe servirão de contexto (estas também, questionadas e reformuladas dentro do mesmo processo):

Nesse sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documental, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar (CORRIGAN, 2015: 10).

Mais uma vez, identificamos *Ritual dos Sádicos* nessa renegociação de pressupostos: seus aspectos de documentário não apresentam a pretensa objetividade (em função da expressividade autoral que orienta o filme, uma autoria que também não segue os pressupostos típicos da época: Mojica nunca foi um cineasta politicamente engajado e suas ideias são, acima de tudo, contraditórias) e a “epistemologia narrativa”, aqui, prioriza mais a descrição do que a narração propriamente dita – seguindo a linha experimental dos filmes da *boca do lixo*, como estudamos no capítulo anterior. Em suma, o autor define o filme-ensaio como

(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador. (CORRIGAN, 2015: 33)

Tal “subjetividade expressiva”, incorporada em uma perspectiva de primeira pessoa (muitas vezes, a do próprio cineasta), é um dos elementos mais típicos do filme-ensaio. Essa perspectiva aparece explicitamente demarcada, em *Ritual dos Sádicos*, do começo (a apresentação de Zé do Caixão) ao fim (a última cena sob o rosto de Mojica, ao quebrar a “quarta parede”, conforme veremos mais adiante), passando pela constante participação do próprio diretor na primeira e segunda partes do filme. A ênfase na enunciação de um sujeito que vai se construindo – e desconstruindo – ao longo dos “encontros experienciais” faz com que o filme-ensaio adquira uma estrutura e progressão complexas, se formos compará-lo com as narrativas tradicionais (aquelas com fortes marcas de subjetividade), ou com os documentários mais tradicionais. O “eu” ensaístico que se coloca diante da experiência não apresenta qualquer traço de passividade; ele age, declara, afirma e



se autoafirma, mas também questiona e se auto-questiona, testando-se, fazendo-se, desfazendo-se e refazendo-se através da experiência – seja esta de ordem mais subjetiva (o desejo, a reflexão, a memória), ou, principalmente, objetiva (as experiências históricas, políticas, sociais). O pesquisador arremata:

(...) os filmes-ensaio pedem aos espectadores que *experimentem* o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante. (...) O pensamento ensaístico se torna a reformulação necessária da experiência subjetiva nos interstícios mutáveis que definem a própria experiência humana. (CORRIGAN, 2015: 39-40)

Corrigan diferenciara cinco categorias de experiências que inspirarão modalidades distintas de filmes-ensaio: 1. os *ensaios retratistas*, centrados na representatividade e expressividade do “eu”; 2. os *ensaios de viagem*, nos quais a experiência pública definidora do ensaístico aparece relacionada a diferenças geográficas; 3. os *ensaios diarísticos*: a experiência, aqui, pauta-se pela questão da(s) temporalidade(s); 4. os *ensaios editoriais*, que promovem – e aprofundam – toda uma ordem de reflexões sobre os acontecimentos de interesse público; 5. os *ensaios refrativos*: partindo da experiência estética (no cinema e em outras artes), produz reflexões críticas, muitas vezes metalinguísticas. Veremos que *Ritual dos Sádicos* se encaixa, mais especificamente, dentro dos ensaios retratísticos, editoriais e refrativos.

### 3.2.4 Quem tem medo da verdade?

Uma das características mais definidoras do ensaístico (CORRIGAN, 2015: 21), na literatura e no cinema, é a presença de uma voz pessoal ou performativa<sup>114</sup>. O performativo, em *Ritual dos Sádicos*, já se anuncia na apresentação – como dissemos – e será reforçado, ao longo do filme, com a presença do próprio José Mojica Marins, interpretando a si mesmo.

Uma subjetividade expressiva, comumente percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta ou de um substituto, tornou-se um dos sinais mais reconhecíveis do filme-ensaio (...). Os filmes-ensaio caracteristicamente destacam uma persona real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional (...). (CORRIGAN, 2015: 33)

<sup>114</sup> Usamos esse termo na acepção que se refere a uma ação que o locutor realiza no mesmo instante em que enuncia a realização dessa mesma ação.

Praticamente o filme todo será uma tentativa de demonstrar a verdade do questionamento lançado por Zé na apresentação: o mundo real, político e social, é mais “estranho” do que o universo de fantasia gótica do personagem e seu sadismo caricato. É importante destacar também que o eu expressivo / ensaístico está *sujeito* a um domínio público (a experiência na qual se articulam o universo interior e o exterior): isto aparece, em muitos filmes, sob a forma de um discurso interpelativo, no qual o interlocutor é vago, genérico.

O pensamento ensaístico é modelado sobre o formato pergunta-resposta-pergunta iniciado como um tipo de diálogo socrático. Vista no discurso direto de segunda pessoa de muitos filmes-ensaio, a atividade dialógica do pensamento ensaístico também pode ser observada na maneira como o ensaístico assimila e pensa por meio de outras formas, incluindo a narrativa, os gêneros, as vozes líricas, etc. (CORRIGAN, 2015: 39)

O dialógico em *Ritual dos Sádicos* aparece do primeiro plano (Zé do Caixão e sua interpelação contundente de um “você”) ao último (o olhar e a gargalhada de Mojica, dirigidos diretamente à câmera, conforme analisaremos mais adiante), passando pela maior parte de sua estrutura narrativo-discursiva: o programa televisivo de debate de que o cineasta participa, em torno do qual se desenrolará o enredo, e um outro programa (este, verídico), cujo foco central também é a figura de José Mojica Marins, que aparecerá citado dentro do primeiro. Assim, *Ritual dos Sádicos*, visto sob tais aspectos, estrutura-se em formato de diálogos provocativos (principalmente o debate fictício que “amarra” a progressão do filme, conforme veremos) que vão se alternando, intercalando e mesmo interpondo-se dentro uns dos outros.

Um dos encaminhamentos mais importantes para o ensaístico é o dos ensaios sociais e políticos (CORRIGAN, 2015: 153), e o do filme-ensaio como editorial, funcionando enquanto “investigações sobre a verdade e a ética dos acontecimentos e do comportamento contemporâneo”. Na composição dessa forma ensaística, temos, de um lado, a notícia; e, do outro, a “intervenção editorial”, que “se torna uma imersão subjetiva nesse atual e uma ruptura dele”. A função social de tais ensaios seria não apenas contribuir para um melhor entendimento da realidade contemporânea, mas promover tomadas de atitudes concretas e públicas em relação às notícias diárias. Não por acaso, esses ensaios são frequentemente produzidos em contextos de crise,

trauma ou colapso sociais. Nada muito diferente do que se vivia no Brasil pós-1964, especificamente se formos pensar na paranoia conservadora em relação ao crescente uso de drogas já no final da década, associado aos movimentos de contracultura, tidos como corruptores e destruidores da juventude e da família, sendo esta última sempre compreendida como a instituição social mais importante (daí a noção de “colapso” social).

Na segunda parte do filme, que serve apenas de ponte entre a primeira e a terceira (final), vemos o médico psiquiatra / “cientista” (Dr. Sérgio) explicar aos seus parceiros de debate que escolhera o filme com Zé do Caixão após ver uma entrevista de Mojica na TV, no programa intitulado *Quem tem medo da verdade?* (TV Record – SP)<sup>115</sup>, em que o diretor se defende das acusações que lhe desferem a crítica cinematográfica (primário) e a moral tacanha da ditadura (pervertido), faz uma profissão-de-fé do seu próprio cinema (independente, de baixo orçamento e realizando um diálogo *real* com a população de baixa renda, efetivando o que, no Cinema Novo, não passava de projeto), além de esclarecer as “diferenças” entre o artista e a criatura (Zé do Caixão).

Vemos o psiquiatra assistindo a alguns trechos desse programa, com alguns primeiros planos da imagem televisiva enquanto Mojica dá suas respostas, promovendo mais uma identificação entre a tessitura do próprio discurso fílmico e os “argumentos” que utiliza para promover uma reflexão e uma defesa da obra do próprio diretor. Trata-se, na verdade, de um programa de ares bastante sensacionalistas (não muito diferente de “Um Clarão nas Trevas”). José Mojica Marins é apresentado de maneira elogiosa: o narrador cita supostos depoimentos de Glauber Rocha (“primitivista” e um “cineasta puro”) e do “premiado em Cannes” Anselmo Duarte (“um cineasta de recursos inegáveis”), fazendo questão de ressaltar que “a maioria da crítica não o leva a sério”. Termina a introdução com a pergunta-provocação: “Zé do Caixão: um cineasta ou um farsante? Culpado ou inocente?” É interessante notar que, no começo da sua fala, o narrador se refere ao cineasta pelo seu nome próprio; posteriormente, em todas as outras vezes, chamará o diretor pelo nome do seu personagem icônico / alter-ego. No debate em “Um Clarão nas Trevas”, apenas

---

<sup>115</sup> Produzido e exibido entre 1968 e 1971. Ao contrário de “Um Clarão nas Trevas”, temos aqui um documento real da TV brasileira dos “anos de chumbo”.

momentos antes, um dos participantes ataca dizendo: “Desculpe, Zé do Caixão, mas sua cultura não lhe dá luz para entender o que estamos fazendo aqui.” Ao que o cineasta responde, com serenidade: “Desculpe, mas Zé do Caixão ficou no cemitério. O senhor está falando com José Mojica Marins.” O artista se demonstra consciencioso em separar – e fazer separar – autor e obra.

*Quem tem medo da verdade?*, pioneiro do sensacionalismo popularesco na TV brasileira, apresenta-se no formato de um júri simulado, no qual o “réu” do dia – sempre uma celebridade<sup>116</sup> – responde a perguntas agressivas e indiscretas sobre a sua vida privada, geralmente baseadas em notícias ou colunas sociais do tipo *fait divers*. Comandado pelo cineasta Carlos Manga, importante nome das chanchadas que fizeram estrondoso sucesso popular entre os anos 30 e 60, o júri representava o senso comum (conservador) do “cidadão de bem” da época e era composto por nomes famosos da folha de pagamento da TV Record, como o locutor esportivo Sílvio Luiz, a cantora Aracy de Almeida, além dos jornalistas Clécio Ribeiro e Alik Kostakis. Na edição de que participou Mojica, também estava presente o cantor, compositor, radialista e humorista Adoniran Barbosa (que o “inocentará”). Como exemplo do tom do programa e do uso consciente que Mojica faz dele no filme, podemos citar o seguinte trecho: um dos “jurados” pergunta ao criador de Zé do Caixão se usava suas unhas hipertrofiadas como “cabide”; ouve-se, como resposta, apenas uma voz em *off* dizendo: “resposta censurada”, seguida de um primeiro plano do rosto do diretor (figura 11). Aqui, temos um elemento fundamental do *ensaístico*, segundo a abordagem de Corrigan, citada anteriormente:

(...) o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública (...) (op. cit., p. 10)

---

<sup>116</sup> Além de Mojica, sentaram-se no banco dos “réus” personalidades diversas, como: Roberto Carlos, Leila Diniz, Wilson Simonal, Grande Otelo, Norma Benguell, Sílvio Santos.



Figura 11

Assumindo a negação que a censura ditatorial faz de sua voz (o seu direito de resposta) e, conseqüentemente, autonegando-se também, Mojica consegue inverter os sinais e extrair uma vitória da aparente derrota performativa na sua experiência pública: reproduzindo no filme a voz autoritária que lhe impede a fala no programa televisivo (isto é, subsumindo as estruturas narrativas e experimentais no seu processo de pensamento), o cineasta expõe as práticas e os mecanismos da censura, além de, tendo em vista o (mau) gosto da pergunta, tornar a sua elíptica resposta – a qual o espectador somente pode imaginar – talvez mais expressiva do que se tivesse sido pronunciada explicitamente. É o efeito da “tarja preta” que, ao contrário do que se pretende, mais contribui para estimular e excitar a malícia do espectador – colaborando, assim, com a intencionalidade do autor – do que para reprimi-la. O silenciamento do artista é, aqui, não menos eloquente do que o seu discurso. Esta cena é uma das que mais ilustram o caráter ensaístico próprio e singular de *Ritual dos Sádicos*, enquanto “prática que renegocia pressupostos a respeito (...) da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar” (CORRIGAN, op. cit.). Impedido de falar dentro de um contexto de instabilidade (a violação completa do Estado Democrático de Direito após o AI-5), Mojica renegociará os termos que possibilitam a sua expressão: o autor “falará” através do seu silenciamento. No final do programa, será “absolvido”.

Toda a cena do “julgamento” do cineasta demonstra que a força expressiva do ensaístico não se encontra na simples manifestação subjetiva de um eu; o modo de operação diferencial do ensaio está em complicar e perturbar (Corrigan) as próprias

possibilidades da expressão individual / subjetiva relacionada à experiência na (e da) esfera pública. Mais do que a mera inserção da interioridade subjetiva na exterioridade mundana, o modo de expressão particularmente ensaístico alimenta-se da sujeição de um eu “a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência”<sup>117</sup>, o que parece descrever com exatidão contundente a resposta eloquentemente silenciosa de José Mojica Marins à curiosidade da “opinião pública” sobre o uso prático de suas unhas crescidas. A expressividade banal de um indivíduo inquestionavelmente legitimado e prestigiado não passaria de uma egolatria saudosisticamente romântica, e não é esse o caminho experimental trilhado pelo ensaístico. O tom dramático específico com que o ensaio encena a submissão do eu ao domínio público pende para o desequilíbrio e para a fragmentação desse mesmo eu, perturbando também o próprio ato – em princípio – representacional. Assim, não há coerência ou determinação no sujeito, na sua expressão, no seu encontro com o mundo, ou ainda na expressão desse encontro – ao contrário do que ocorre em gêneros historicamente mais estáveis, como o romance e a poesia lírica. “(...) os ensaios tendem, voluntária e muitas vezes agressivamente, a *minar* ou *dispersar* essa própria subjetividade à medida que ela é subsumida ao mundo que *explora*.”<sup>118</sup> E que *a explora*, poderíamos acrescentar, pensando em *Quem tem medo da verdade?*. A consciência individual ensaística é colocada – e se coloca, ativamente – à prova no mundo e pelo mundo, em um intermitente desfazer-se e refazer-se. Não é outro o sentido da cena de Mojica / Zé do Caixão exposto e expondo-se em um tribunal simulado, microcósmico e transmitido às massas. Tal significação ganha ainda mais força ao incluirmos essa cena na progressão ensaística do filme: sua razão de ser, no conjunto da economia diegética de *Ritual dos Sádicos*, é exatamente servir de inspiração para que o médico interpretado por Sérgio Hingst incluísse Mojica / Zé em seu experimento psíquico-social – e no debate que lhe sucede. Experimento esse que submeterá o autor / ator / personagem / obra a outra natureza e extensão de prova experiencial.

A inserção desses trechos do programa da TV Record, funcionando como transição para a parte final do filme, traz ainda outras operações típicas dos filmes

---

<sup>117</sup> Idem, ibidem, p. 21.

<sup>118</sup> Idem, ibidem, p. 23 (grifos meus).

ensaísticos, segundo as definições de Corrigan; especificamente, os filmes-ensaio *retratísticos* ou *autorretratísticos*, que se utilizam de imagens “achadas” (imagens de arquivo) que revelam uma pessoa em âmbito privado ou público (e também a “pessoa pública”), seja no intuito de ficcionalizá-la (criação de mitologias individuais), seja no de descortinar as muitas faces de um sujeito verídico. No caso de José Mojica Marins, sempre afeito a uma autopromoção, segundo os seus biógrafos, o procedimento é duplo e paradoxal: realizando *Ritual dos Sádicos* como uma profissão-de-fé, a partir da perseguição sofrida nas mãos da ditadura e da crítica, o cineasta não deixa de alimentar a mitologia em torno do seu personagem principal; por outro lado, busca esclarecer a realidade do seu eu, enquanto cineasta independente no Brasil (heroicamente batalhador, o que já seria igualmente “lendário”), criador da figura ficcional de Zé do Caixão; no entanto, a sua maneira singularmente teatral de portar-se e de falar – mesmo ao se apresentar como “criador” e não “criatura” – acaba contribuindo sobremaneira para o reforço do “mito” e para a continuidade da confusão entre autor / ator e personagem (sem contar o fato de Mojica apresentar-se, publicamente, com as unhas de Zé do Caixão, mesmo “fora” do personagem). Assim, o filme-ensaio autorretratístico é empreendido “não como um lugar onde ensaiar as *coerências* frequentemente encontradas em filmes biográficos e autobiográficos, mas, em vez disso, como um lugar onde *desafiar* e *confundir* a subjetividade à medida que ela é exteriorizada em um domínio público”<sup>119</sup>.

### 3.3 O mito Zé do Caixão

Autor de uma tese de doutorado defendida em Sorbonne sobre o cinema de José Mojica Marins, FERNANDEZ (2000) propõe caminhos para uma leitura de Zé do Caixão enquanto mito contemporâneo. O sucesso do personagem revela uma ligação profunda deste com o seu público, ligação essa que se dá pela via da empatia: Zé do Caixão é uma figura frequente tanto na vida cotidiana quanto na imaginária das classes populares brasileiras dos anos 1960, alcançando assim uma reputação (quase) mítica:

O sucesso de um personagem exige ligações profundas com o seu público. Com suas aventuras abracadabrantes, plenas de violência, que se desenrolam em um quadro a um só tempo prosaico e artificial, o irreverente

<sup>119</sup> Idem, ibidem, p. 82 (grifos meus).

Zé do Caixão estabeleceu uma empatia efetiva com a vida cotidiana e o imaginário coletivo das classes menos favorecidas da população brasileira. Ele assombrou tão rapidamente o imaginário brasileiro, que acabou por se instalar ali ao ponto de forjar para si uma reputação mítica.<sup>120</sup>

Podemos acrescentar que tal empatia é construída, cinematograficamente, com elementos bastante precisos: a atmosfera do horror nos filmes de Mojica não é aquela tradicionalmente europeia (castelos medievais, florestas temperadas, o *fog londrino* etc.); o fantástico no cinema de Mojica está ancorado a uma realidade nitidamente reconhecível e familiar para o seu público humilde: as cidadezinhas do interior paulista, com sua atmosfera cabocla – a igreja na praça central (e o padre, logicamente), os botequins com os “pinguços” habituais e os jogos de cartas, crianças brincando nas ruas, comadres papeando na soleira das portas; e, não menos típica, a figura do coronel local com seus jagunços. Quanto à vida imaginária, Zé do Caixão está intimamente conectado à religiosidade e ritualística popular mais simples, visceral – para não dizer supersticiosa: ele come carne na sexta-feira santa, desafiando a procissão que passa debaixo da sua janela; desfaz um despacho de macumba, pisando e chutando os arranjos, bebendo da pinga no gargalo da garrafa; blasfema com sarcasmo, não temendo nem a Deus nem ao diabo.

Fernandez compara o potencial mítico de Zé do Caixão com dois outros personagens (arque)típicos do cinema brasileiro: o Jeca Tatu vivido por Mazzaropi e o Antônio das Mortes idealizado por Glauber Rocha – além da figura de Exu, muito proeminente na religiosidade popular. Porém, nenhum dos dois primeiros teria o peso do coveiro de Mojica: o primeiro, com o seu caráter de caricatura satírica, não ofereceria possibilidades de identificação adequada com o público no qual se moldou; o segundo, como parte do projeto intelectual do cineasta e do Cinema Novo, seria pouco acessível à maior parte do público.

O autor prossegue questionando a pertinência de se aplicar o conceito de mito a um personagem que nasceu de uma colagem de múltiplas referências saídas tanto

---

<sup>120</sup> P. 29. Tradução minha. Segue o original: “Le succès d’un personnage exige des liens profonds avec son public. Avec ses aventures abracadabrantes, pleines de violence, qui se déroulent dans un cadre à la fois prosaïque et artificiel, l’irrévérencieux Zé do Caixão a établi une empathie affective avec la vie quotidienne et l’imaginaire collectif des couches les moins favorisées de la population brésilienne. Il a hanté rapidement l’imaginaire brésilien qu’il a fini par s’y installer au point de s’y forger une réputation mythique.”



da cultura popular quanto da cultura de massas. Para tanto, tenta aproximar a figura de Zé do Caixão a diferentes noções de mito, segundo pensadores que são considerados referência na área. O primeiro deles é Roland Barthes, na obra *Mitologias*, que trabalha com mitos especificamente produzidos pela sociedade burguesa: o mito, neste caso, seria uma construção que visa transformar os interesses particulares da burguesia, assim como a estrutura historicamente definida das sociedades capitalistas, em algo de natural, inevitável, eterno. O personagem de José Mojica Marins não se enquadraria em tal perspectiva, uma vez que, ao invés de disfarçar o caráter histórico-social dos acontecimentos, o diretor os revelaria – ainda que de forma alegórica, como já apontou parte da crítica dos anos 1960.

Fernandez entende que seria possível relacionar Zé do Caixão à linha dos mitos clássicos das sociedades tradicionais, conforme foram descritos por pesquisadores como Claude Lévi-Strauss e Mircea Eliade, mesmo que o personagem tenha sido criado na era da cultura de massas, com data e local bem definidos – o que não acontece na mitologia arcaica. Tal leitura seria permitida pelo fato de Zé do Caixão, ao longo dos anos, ter adquirido uma relativa autonomia em relação ao seu criador e às obras em que primeiro se manifestou<sup>121</sup>, sofrendo transformações sem perder seus traços fundamentais – tal como ocorre com os mitos clássicos. O autor justifica:

Considera-se o mito como uma representação dotada de um poder durável sobre a consciência coletiva. O mito é permeável aos dados históricos e culturais de uma sociedade, sendo, portanto, dinâmico, transformável. É independente do seu autor (quando este existe) e constitui um bem comum a todo um grupo social. O imaginário popular se apropriou, da mesma maneira, de Zé do Caixão: ele tomou lugar dentro do universo das narrativas fantásticas da tradição oral e mesmo da literatura de cordel, gênero popular por excelência, cujas narrativas constantemente colocam em cena assuntos e personagens lendários. (...) Como uma figura mítica, Zé do Caixão se tornou um bem comum do qual todo mundo se apropria: ele ocupa um lugar no panteão das figuras fantásticas que habitam a cultura popular brasileira, ao lado de personagens lendários e tradicionais como o Saci Pererê, o Boitatá, o Curupira, a Mula-Sem-Cabeça, dentre tantos outros, cujo estatuto mítico é inegável.<sup>122</sup>

<sup>121</sup> Segundo vimos no início do capítulo 1.

<sup>122</sup> P. 31. Segue o original (tradução minha): “On considère le mythe comme une représentation douée d’un pouvoir durable sur la conscience collective. Le mythe est perméable aux données historiques et culturelles d’une société, il est donc dynamique, transformable. Il est indépendant de son auteur (quand il y en a un), et constitue un bien commun à tout un groupe social. L’imaginaire populaire s’est aussitôt emparé de Zé do Caixão: il a pris une place dans l’univers des récits fantastiques de la tradition orale et même dans la littérature de *cordel*, genre populaire par excellence, dont les narrations mettent souvent en place des sujets et des personnages légendaires. (...) Comme une figure mythique, Zé do

Nas alucinações psicodélicas que compõem a terceira parte de *Ritual dos Sádicos*, expressa-se em todas as cores (literal e simbolicamente) a autonomia “mítica” de Zé do Caixão, a partir da função arquetípica diferencial que este exercerá no “inconsciente” de cada personagem-cobaia do “experimento”. À parte o *bric-à-brac* pseudo-psicanalítico que, junto com a peculiar “filosofia” de Zé do Caixão (que costuma aparecer na apresentação de seus filmes), compõe o charme semi-letrado da filmografia de Mojica e acarreta no humor involuntário de que falamos mais atrás, vale a pena darmos atenção aos “resultados” das experiências psicodélicas de cada personagem, no que elas revelam a mensagem específica que o diretor quer comunicar, sobre a sua própria obra e sobre o contexto social do momento.

Lembremos que, na primeira parte do filme, a *curtição* relacionada ao uso de drogas está sempre amarrada, em seu limite, ao *abjeto* representado pela (perspectiva da) violência / dilaceramento psíquico-corporal. No entanto, lembremos também que tais cenas são reconstituições de *fait divers*, utilizadas pelo “cientista” apenas como hipótese que orientaria o seu experimento: “afinal, drogas seriam responsáveis ou não por comportamentos abjetos?” Assim, se quisermos tentar identificar qual seria o posicionamento do próprio José Mojica Marins em relação a esse tema (uma vez que o Dr. Sérgio, aparentemente, é o seu “porta-voz”), devemos nos concentrar na terceira parte do *Ritual dos Sádicos* – principalmente em sua conclusão. Aqui, a experiência psicotrópica não está sempre relacionada ao grotesco e à violência. Em dois casos, o abjeto prevalecerá de forma bastante contundente: o contador interpretado por Ozualdo Candeias vivenciará um reforço da sua própria misoginia, reproduzida no discurso tipicamente empolado de Zé do Caixão – ele toma como positiva sua experiência; a jovem bilheteira de cinema (Andréa Bryan), reproduzindo a visão da moral dominante da época sobre Mojica, reportará Zé como uma encarnação diabólica e será torturada por ele – de todas, será a mais abjeta das alucinações. Quanto à ricaça interpretada por Lurdes Ribas, seu delírio não será tão abjeto; porém, reforçará a ideia conservadora de que a “curtição” é uma tentação a ser reprimida e um pecado a ser punido: ela experimentará a veia castradora do

---

Caixão est devenu un bien commun que tout le monde s'approprie: il occupe une place dans le panthéon brésilien, aux côtés de personnages légendaires traditionnels comme le *Saci Pererê*, le *Boitatá*, le *Curupira*, la *Mula-sem-cabeça* et tant d'autres, dont le statut mythique est indéniable.

arquétipo Zé do Caixão, representando uma moral puritana baseada no recalque da libido – sua experiência, para ela mesma, é positiva, mas oposta aos ideários dos movimentos contraculturais. Por fim, o ator vivido por Mário Lima terá uma sublime epifania, dentro da qual Zé do Caixão seria um mestre-guia (como Virgílio para o Dante no inferno) e fonte de inspiração para uma arte libertária.

Essa polivalência de Zé do Caixão, figura arquetípica a serviço tanto da repressão quanto da contestação, pode apontar para um caráter não contraditório do personagem (e do seu autor), mas para uma ambiguidade (semi-)consciente, uma dimensão plurissignificativa do personagem que estaria de acordo com sua aura mítica:

Se, na Europa, o diabo amarra o homem a regras determinadas de comportamento, reprimindo seus desejos de liberdade por causa das ligações que estes teriam com o Mal, ele se dissolve na América, tornando-se um personagem familiar e cotidiano. A cultura popular brasileira apresenta numerosas narrativas lendárias e adágios que atestam essa concepção relativizada do diabo. (...) A exemplo desse diabo metamorfoseado, Zé é uma figura próxima do universo cultural dos dominados e, dentro de tal perspectiva, pode representar, para aqueles que se opõem ou são reprimidos pela ortodoxia religiosa dominante ou pelas elites político-econômicas, a possibilidade de demanda por liberdade, por contestação, ainda que sublimadas na esfera do imaginário (FERNANDEZ, 2002, p. 74).<sup>123</sup>

### **3.4 O cinema refrativo de José Mojica Marins**

A ambivalência de Zé do Caixão será o elemento principal que definirá a conclusão do Dr. Sérgio e a proposta de política pública que fará, em relação ao “problema” das drogas. Já nos encaminhando para o final do filme, voltamos ao momento presente, no estúdio onde se grava *Um Clarão nas Trevas*: um dos convidados desqualifica por completo a experiência do psiquiatra, acusando-o de usar cobaias humanas, “muito embora se tratasse de viciados em drogas” (o discurso do

<sup>123</sup> Tradução minha. Segue o original: “Si en Europe le diable attache l’homme à des règles de comportement déterminées en réprimant les désirs de liberté par ses liens avec le Mal, il se dissout en Amérique, devenant un personnage familier et quotidien. La culture populaire brésilienne présente de très nombreux récits légendaires et adages qui attestent cette conception relativisée du diable. (...) A l’instar de ce diable métamorphosé, Zé est une figure proche de l’univers culturel des dominés et dans cette perspective il peut représenter, pour ceux qui s’opposent ou sont réprimés par l’orthodoxie religieuse dominante ou par les élites politico-économiques, la possibilité de quête de liberté, de contestation, même si elle reste sublimée dans la sphère de l’imaginaire.”

próprio filme não parece desmentir essa visão preconceituosa a respeito do usuário de drogas; podemos inferir que Mojica e Lucchetti não eram imunes à visão predominante na época). Este se defende, admitindo que usara apenas um placebo, e expõe a sua conclusão – a qual reproduzimos integralmente, não tanto pela sua ingenuidade e caráter pseudo-científico, mas pelo uso alegórico que Mojica fará dela, no processo de pensamento político-social que desenvolve:

O tóxico (sic) nada mais é do que uma desculpa para a libertação do instinto de cada ser humano. Isto quer dizer que, se a pessoa praticou um crime sob a ação do tóxico, é porque a sua mente já era doentia, e o instinto alcançava as raias do inconcebível. Em suma, esse ser representa perigo para a sociedade. A minha mensagem não é acabar com o tóxico, e sim moderar o seu uso, fortalecer a vigilância em torno daqueles que fazem o comércio com essa ameaça. Foi isso o que eu procurei ao fazer a experiência de auto-sugestão com esses viciados.

Para além do velho conservadorismo positivista e higienista que separa as mentes sãs das mentes “doentias” (entendendo-se o crime como advindo exclusivamente dessas condições “patológicas”, dos “instintos” não-controlados pela razão), destaquemos a proposta de, ao invés de “acabar” com as drogas, apenas “moderar” o seu uso, pode ser considerada progressista e polêmica ainda hoje, quase duas décadas adentro no século XXI, e três décadas da “nova república” brasileira.

Fica dado, igualmente, o recado metalinguístico de José Mojica Marins, para além da questão das drogas, aos seus críticos e censores: a sua obra (principalmente, o seu polêmico personagem), assim como qualquer outra produção do pensamento e da cultura, sob regimes não-democráticos, que seja desqualificada e censurada como subversiva, pervertida, corrupta ou corruptora, apenas exercerá um efeito – na verdade – não muito diferente daquele de uma droga alucinógena, qual seja, estimular a expansão ou a retração das consciências, conforme as inclinações individuais de cada um. É claro que *Ritual dos Sádicos* teve a sua exibição pública completamente proibida, até 1983, precisamente pelo medo que os censores tinham da influência que poderia exercer – como atestam seus pareceres. Foi o único filme de José Mojica Marins censurado em sua totalidade.

Nunca esquecendo a forma pensante do cinema, a atmosfera *noir* se mantém neste final do debate e, enquanto o médico explica a sua conclusão, alternam-se

cortes muito rápidos entre primeiros e primeiríssimos planos dos rostos, olhos, bocas e mãos dos outros participantes, incluindo o próprio cineasta (com uma expressão escarninha) e suas unhas hipertrofiadas. Tais metonímias, sucedendo-se nesse ritmo, ajudam a enfatizar, sugestivamente, o impacto das palavras e ideias do psiquiatra, como um abalo sísmico que provoca fissuras na crosta social já composta por placas em tensão.

Termina o programa, os convidados saem. Na porta do estúdio, acompanhando Mojica, o Dr. Sérgio lhe faz uma última pergunta, querendo saber de onde o cineasta tira sua inspiração, ao que este responde: “Muito simples: o senhor terminou a sua obra, eu inicio a minha”, sugerindo que transformará o experimento do psiquiatra em filme. Volta a tocar a canção “Guerra”, enquanto vemos Mojica andar pelas ruas de São Paulo, até que se depara – a certa distância – com um automóvel que buzina para duas moças que caminham pela calçada; elas param, o carro também, e desce um homem que troca algumas palavras (inaudíveis) com ambas; em seguida, uma delas o acompanha para dentro do veículo, que parte sem mais, enquanto a outra fica olhando da calçada (segue a canção na trilha sonora) – possível insinuação de mais um aliciamento para festas privadas e regadas a drogas, como vimos na primeira parte do filme. A câmera volta para Mojica (primeiro plano do seu rosto), que olha diretamente para a lente, dá um sorriso e arremata: “Corta!” A imagem se congela por alguns instantes, antes do corte para a tela escura na qual se anuncia o fim do longa-metragem.

Esta exposição descarada do filme enquanto construto discursivo, a partir da intencionalidade de um enunciador / autor que dá a sua ordem de encerramento, é, dentre todos os outros elementos que já analisamos, talvez o mais afinado ao espírito ensaístico de *Ritual dos Sádicos*. O efeito de espontaneidade na fala final de Mojica combina com o estilo livre, anti-metodológico, anti-cartesiano do ensaio, segundo a concepção de Adorno; como uma estrada que se vai pavimentando enquanto se vai trilhando. O filme se encerra de maneira aberta, ambígua e sugestiva. Lembremos, mais uma vez, as palavras do filósofo, a respeito do ensaísta: “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer; ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (op. cit., p. 27).

Corrigan apresenta como subgênero os filmes-ensaio *refrativos*, que pensam a si mesmos – e ao próprio cinema – cinematograficamente. Sempre partindo de uma experiência pública – como é o caso de Mojica, em *Quem tem medo da verdade?*, defendendo o seu cinema na forma e no conteúdo –, dentro de contextos políticos, econômicos, históricos, culturais, etc., o cinema refrativo se propõe a pensar sobre questões de valor e juízo estéticos. Mais do que simplesmente valer-se de princípios estéticos socialmente determinados para construir o seu discurso, o que seria apenas refleti-los, tais filmes, ao colocarem no centro da sua discussão crítica as próprias escolhas estéticas e seus determinantes contextuais, acabam produzindo o efeito de defleti-las, refratá-las.

Mais precisamente, os filmes-ensaio refrativos concentram o regime representacional do ensaístico no próprio cinematográfico para destilar e intensificar o ensaístico, direcionando-o, por exemplo, não para retratos da subjetividade humana ou para os espaços da vida pública, mas para a estética ou, mais exatamente, a antiestética da representação, que sempre paira sobre os filmes-ensaio como um pensar fílmico do mundo (idem, ibidem, p. 190).

É assim que Mojica coloca como tema central de *Ritual dos Sádicos* (por trás da alegoria das drogas) o seu próprio cinema, inserindo os questionamentos morais e estéticos que a crítica e a censura lhe faziam em ordem sistemática (cineasta “pervertido” e “primitivo”, respectivamente). A elaboração discursivo-ensaística que desenvolve ao longo do filme é uma resposta crítica a tais questionamentos, revelando os mecanismos subjetivos (portanto, igualmente questionáveis) de uma crítica e uma censura pretensamente objetivas, e derrubando, conseqüentemente, os parâmetros de valor – como referência para juízos de valor – de uma estética socialmente dominante, ideologicamente legitimada e prestigiada. Portanto, os filmes de “Zé do Caixão” só seriam ruins, esteticamente, segundo o ponto de vista ou de um cinema industrial, dotado dos recursos materiais que garantiriam uma qualidade puramente técnica da produção; ou de um cinema alternativo “dominante”: o intelectualismo no manejo dos recursos expressivos nos “cinemas novos” do Brasil e de outros países nos anos 1960. O mesmo pode ser dito a respeito das questões “morais” presentes. De acordo com suas próprias inclinações, cada um vê o que quer no cinema mojicano, conforme demonstrou a experiência do Dr. Sérgio.

Assim como, segundo a maneira simples como é colocada a questão no filme, o problema verdadeiro não são as drogas, mas as pessoas que as usam, a problemática real, exposta por Mojica, não está em seus filmes e no seu personagem, mas na sociedade em que tal cinema se coloca, em como essa mesma sociedade o pensa – lembrando que um filme deve sempre ser pensado *socialmente*. É neste ponto que compreendemos, junto de Corrigan, o filme-ensaio refrativo em sua “desfeitura”, em seu “fracasso” ou “abjeção”. Da mesma maneira como um objeto de vidro decompõe um raio de luz, “o cinema refrativo decompõe e dispersa a arte ou objeto que envolve, fragmenta-o ou deflete-o de maneiras que deixam a obra original dispersa e à deriva em um mundo exterior”<sup>124</sup>. É tentador, aqui, fazermos associações metafóricas com a estrutura fragmentária da narrativa em *Ritual dos Sádicos*; com as cenas, em cores vivas, do delírio psicodélico que representa, também figurativamente, a recepção da obra de Mojica na sociedade, como se esta tivesse passado por um prisma de vidro decompositor; com o próprio título do programa de debates que põe em arena pública o cinema de Mojica, “Um Clarão nas Trevas”: o tema sendo esse raio de luz ao atravessar um prisma na escuridão; ou, finalmente, com o fato de *O Ritual dos Sádicos* ter sido totalmente censurado: a dispersão completa, o fracasso, a abjeção.

A proposta de José Mojica Marins, nesta que é a sua primeira e última fita “de revolta total”, parece diretamente descrita na definição dada por Corrigan para os filmes-ensaio refrativos:

Esses filmes nos pedem que pensemos não tanto sobre a estética do cinema – o gênio por trás dele, as estratégias artísticas ou suas comunicações emocionais e imaginativas. Em vez disso, o cinema refrativo tende, de variadas maneiras, a chamar a atenção para onde o filme **fracassa** (*grifo meu*) ou, mais precisamente, para onde e como o cinematográfico pode nos forçar para além de suas fronteiras e nossas fronteiras, forçar-nos a pensar sobre um mundo e sobre nós mesmos, que necessária e crucialmente existem fora dos limites do cinema (idem, ibidem, p. 191).

Eis o cinema refrativo de Zé do Caixão.

---

<sup>124</sup> Idem, ibidem, p. 191.

## CONCLUSÃO

*Ritual dos Sádicos* representa um ponto de inflexão na carreira cinematográfica de José Mojica Marins. É o primeiro filme do cineasta em que predomina um posicionamento explicitamente crítico em relação a temas sociais (uso de drogas, contracultura, “corrupção da juventude”) atualíssimos no cenário urbano-cosmopolita do período – também é o primeiro filme de Mojica em que se reconhecem marcas nítidas de tempo atual e lugar citadino. No entanto, essa exposição toda não se dá sem alguns percalços. Segundo depoimento do próprio diretor, dado anos depois da filmagem<sup>125</sup>, *Ritual dos Sádicos* seria um grito de revolta contra a moral dominante na época, representada pela censura estatal e pelo *establishment* da crítica de cinema<sup>126</sup>, que sempre desqualificaram as produções de Zé do Caixão<sup>127</sup>; mas o que teria, imediatamente, disparado essa revolta (também segundo o mesmo depoimento) seria uma cena de violência de Estado testemunhada por Mojica em espaço público, bastante verossímil se considerarmos os *anos de chumbo* da ditadura civil-militar. Por outro lado, o texto de apresentação do filme entregue ao departamento de censura, responsável por sua liberação ou interdição, escrito pelo roteirista Rubens F. Lucchetti, tenta “vender” *Ritual dos Sádicos* como uma “fábula” anti-drogas e contra a “corrupção da juventude” (representada também pela revolução dos costumes na década de 60: liberação sexual, feminismo, movimento *hippie* etc.), reforçando a mesma moral dominante que tanto teria prejudicado José Mojica Marins.

Como resolver essa aparente contradição? Analisando o filme em si, identificamos que um posicionamento mais conservador pode estar presente através da presunção de que *usuário* de drogas tenha o mesmo significado que *viciado* (ambos os termos são usados indiscriminadamente) e através de um maniqueísmo moral de ares patológicos / higienistas: existiriam pessoas com inclinações “naturais” para o *bem* ou para o *mal*, sendo que, dentre estas últimas, as drogas poderiam servir de fato como fator potencializador. No entanto, a proposta de solução apresentada pelo filme (no discurso daquele que seria o seu protagonista, o médico psiquiatra Dr. Sérgio) possui bem pouco de conservador e poderia ser considerada progressista até

---

<sup>125</sup> Capítulo 1.

<sup>126</sup> Quanto a esta, o desprezo também se praticava na forma de um esnobismo técnico-intelectual contra o estilo “primário” de Mojica.

<sup>127</sup> Introdução.



mesmo para os parâmetros do debate público atual: ao invés da pura repressão do uso de drogas, deveria-se “moderar” o seu uso, vigiando e controlando o seu comércio, uma vez que os efeitos do consumo de substâncias psicotrópicas seriam benéficos ou maléficos segundo as características psicológicas de cada usuário, apenas. Na simplicidade conceitual do cinema do pouco escolarizado Mojica, podemos inferir que isso significa a proposição de políticas públicas que tratem do “problema das drogas” menos como *guerra* e mais como caso de saúde pública. É neste ponto, ignorado pela censura enquanto problema<sup>128</sup>, que *Ritual dos Sádicos* revela o seu aspecto mais subversivo. Com isso, cremos que o texto de apresentação escrito para a Censura, altamente reacionário, não passaria de uma estratégia publicitária, na esperança de que o filme viesse a ser logo liberado. Esperança essa que se revelou infrutífera, uma vez que a película seria mantida sob interdição total por mais de uma década.

De qualquer maneira, *Ritual dos Sádicos* pode ser colocado como uma produção importante do cinema brasileiro dos *anos de chumbo*, pois, independentemente do seu posicionamento e suas contradições, revela angústias e ansiedades que contaminavam boa parte da cultura e da sociedade do período<sup>129</sup>. Segundo Kellner (2001), muitos filmes de horror / terror assumem pontos de vista política e socialmente reacionários, apresentando sempre forças ocultas, extraterrestres ou sobrenaturais como responsáveis pela desintegração social e familiar – em uma alegoria óbvia das paranoias que predominavam durante a Guerra Fria. Mas também colocam – em outros casos – o sofrimento, deterioração ou opressão como provocados por instituições que precisariam ser repensadas:

Embora os filmes conservadores de terror veiculassem fantasias de confiança nas autoridades e instituições vigentes, como agentes de eliminação do mal, muitos outros filmes não transmitem a confiança de que os males historicamente específicos ou universais possam ser eliminados e contidos. Em vez disso, revelam uma sociedade em crise, onde as forças destrutivas são assoladoras, e as autoridades e os valores convencionais são incapazes de derrotar e eliminar os males que não param de avançar. Por conseguinte, esses filmes muitas vezes não legitimam as instituições e os valores

<sup>128</sup> A qual enxergou – em uma leitura superficial típica – apologia às drogas apenas nas copiosas cenas explícitas de uso – as quais podemos atribuir ao estilo provocador de Mojica, em consonância tanto com as *estratégias de agressão* utilizadas pelo cinema e pelo teatro brasileiros do final dos anos 60 (com um propósito político), quanto com os propósitos puramente comerciais do cinema de *exploitation* (bastante em voga nos EUA) – conforme visto no capítulo 2.

<sup>129</sup> Conforme estudamos no capítulo 2, especialmente o curto-circuito entre “curtição” e “abjeção”.

americanos contemporâneos, mas mostram que a violência horrífica e a desintegração social são forças onipresentes e poderosas na ordem social de hoje.<sup>130</sup>

É, precisamente, o que faz *Ritual dos Sádicos*: o senso de *crise*<sup>131</sup> e desagregação social, a impotência das autoridades / instituições e a desconfiança de que os males não vêm todos necessariamente “de fora”<sup>132</sup> são elementos que pontuam com eloquência a retórica - empolada ao ponto do ridículo, como sempre – deste que é o filme mais loquaz de José Mojica Marins, para o bem ou para o mal.

---

<sup>130</sup> Idem, ibidem, p. 90.

<sup>131</sup> Igualmente compartilhado pelo Cinema Marginal, o Teatro Oficina, a Tropicália e as manifestações artísticas mais representativas da segunda metade dos anos 60 no Brasil, a partir de *Terra em Transe* – como vimos no capítulo 2.

<sup>132</sup> Lembremos que os efeitos mais sádicos causados pelas drogas naqueles que já trariam tais “tendências” dentro de si são associados, no filme, majoritariamente às personagens de classes e grupos sociais mais dominantes e que, por isso mesmo, mais costumam ser vistas como bastiões da moral tradicional: o dono da agência de empregos que abusa sexualmente de suas candidatas, a *socialite* *vouyeur*-incestuosa, o contador misógino, os *hippies* de classe média.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; MELLO, Jamer Guterres de. O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis. **Revista Nexi**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, n. 2, 2012.

ARTHUR, Paul. Essay questions: from Alain Resnais to Michael Moore. In: *Film Comment* 39, n. 1, 2003, pp. 53-62.

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARCINSKI, A. Conversações com R. F. Lucchetti revela herói anônimo do pop brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 mai. 2015.

\_\_\_\_\_; FINOTTI, Ivan. **Maldito – a biografia**. São Paulo: Darkside Books, 2015.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Diabos estão na Terra lançando terror. **Última Hora**, São Paulo, 14 nov. 1964.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1 jun. 1970.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira** (momentos decisivos): 2º volume (1830-1880). 5ª ed. São Paulo: Ed. Itatiaia / EDUSP, 1975.

CANEPA, Laura. À meia-noite... In **O cinema como itinerário de formação**. São Paulo: Képos, 2008.

COLI, Jorge. Terror e crueldade. **Folha de S. Paulo**, 02 mai. 2004.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. 1ª ed. Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, Gilles. **L'île déserte et autres textes**. Paris: Minuit, 2002.

*Deus e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa; Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 13 bobinas (125 min): son., p&b., 35mm. Filme cinematográfico.

DOCUMENTAÇÃO relativa aos processos de censura do filme *Ritual dos Sádicos / O Despertar da Besta*: banco de dados preparado por Leonor Souza Pinto. In: **Memória da censura no cinema brasileiro: 1964 – 1988**. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?ident=F&idf=352> . Acesso em: 23 fev. 2019.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERNANDES, Alexandre Agabiti. Entre a demência e a transcendência: José Mojica Marins e o cinema fantástico. Tradução: Cristina Duarte. In **Cinemas d'Amérique Latine**. N. 10. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.

\_\_\_\_\_. **Entre la démence et la transcendance: José Mojica Marins et le cinéma fantastique**. 2000. 400 p. Tese (Doutorado). Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

GOMES, Luiz Fernando. Hipertexto multimodal. In: **Hipertextos multimodais**. São Paulo: Paco Editorial, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HUXLEY, Aldous. Preface to *The Collected Essays of Aldous Huxley*. In: BAKER, R.; SEXTON, J. (orgs.). **Aldous Huxley Complete Essays**, v. 6, 1956-1963. Chicago: Dee, 2002, pp. 329-332.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: FAPESP / Boitempo Editorial, 2004.

LEITE, Maurício Gomes. À Meia-Noite Levarei Sua Alma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966.

LUCCHETTI, M. A. **Lucchetti & Rosso, dois inovadores dos quadrinhos de horror**. 1993. 2 v. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

LUKÁCS, Georg. On the nature and form of the essay. In: LUKÁCS, G. **Soul and form**. Cambridge: MIT, 1974, pp. 1-19.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003.

MARINS, José Mojica; LUCCHETTI, Rubens; ROSSO, Nico. **O estranho mundo de Zé do Caixão**. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão – uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1985.

MOSTAÇO, Edelcio. Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. À Meia-Noite Levarei Sua Alma. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966.

PERDIGÃO, Paulo. À Meia-Noite Levarei Sua Alma. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 jun. 1966.

PEREIRA, Miguel. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

PRIMATI, Carlos. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. **Revista Carcasse: arte e cultura obscura**. São Paulo. Disponível em: [http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os\\_olhos/](http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os_olhos/) Último acesso em 31/08/2016.

PUPPO, Eugênio; AUTRAN, Arthur. Entrevista com José Mojica Marins. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973):** a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Paulo. Horror dá sorte no cinema. **Folha de S. Paulo**, 17 mar. 1967.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. In: **Framework: The Journal of Cinema and Media**, V. 49, N. 2, 2008, p. 24-47.

REIS, Lúcio Franciscis dos. **A cultura do lixo:** horror, sexo e exploração no cinema. Dissertação (mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

*Ritual dos Sádicos (O Despertar da Besta)*. Direção: José Mojica Marins. Produção: José Mojica Marins, Giorgio Attili e George Michel Serkeis. In: *Coleção Zé do Caixão*. São Paulo: Focus / Flash Novodisc, disco 5. P&B / colorido, NTSC. 91 min.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SENADOR, Daniela Pinto. A intervenção da censura no filme 'Esta noite encarnarei no teu cadáver' (1967), de José Mojica Marins. In: **Anais do XVIII Encontro Regional de História – o historiador e seu tempo**. UNESP / Assis, 24 a 28 de julho de 2006.

\_\_\_\_\_. **Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão:** um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, 2008.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância:** a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

STERNHEIM, Alfredo. Horror nacional. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 mar. 1967.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos:** estudos de psicologia histórica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 1ª ed.  
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

## ANEXOS

A -

**P N F**  
 PRODUTORA NACIONAL DE FILMES LTDA.  
 RUA DO TRIUNFO - 131/135  
 FONE - 37-8992  
 SÃO PAULO - BRASIL

fonte: AN/DF

## REQUISIÇÃO DE CENSURA

CERTIFICADOS

DRAMA 53.537  
 TRAILER 14-18

Ilmo. Sr. Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas — D. P. F.

Vimos solicitar as dignas providências de V. Sa. no sentido de ser autorizada a CENSURA, do filme abaixo discriminado, na forma da lei:

Título em português: RITUAL DOS SÁDICOSTítulo original: RITUAL DOS SÁDICOSPaís de produção: BRASILProdutor: FUTUREFILMES LTDA. Registro no S. C. D. P. N.ºDiretor: JOSE MOJICA MARINISProprietário: PNF, PRODUTORA NACIONAL DE FILMES LTDA.Distribuidor: PNF, PRODUTORA NACIONAL DE FILMES LTDA.Atores principais: JOSE MOJICA MARINIS - SEBASTIÃO - ANIK MAIVIL - ITAIA NAMANDI - OZUALDO R. CAMPEIASAtores coadjuvantes: MARIO LIMA - MAURICIO CAROVILA - ADREA BRYANBitola: 35 mm - Côr: P/Branco-AestrancoSistema: PAFOMATICO Designação: { Drama 1.523 ms.Gênero: DRAMA { Trailer ms.Gênero: DRAMA { Drama ms.Gênero: DRAMA { Trailer ms.

Anexos: Licença de Importação n.º

4.ª Via n.º

Nota Fiscal n.º 2354 e 2355

Faturas n.º

I. N. C.

referentes a

Drama 1 cópias

Trailer cópias

MJ	DPF	SCDP
<b>CABINE CINEMATOGRAFICA</b>		
Recebemos o filme constante desta Requisição		
AVTR	Partes	Latas
Trailer	Partes	Latas
Filme	Partes	Latas
Em <u>29/06/70</u>		
Funcionário		

Nêstes Termos  
 Pede Deferimento

Brasília, ..... de ..... de 19.....

PNF - Produtora Nacional de Filmes Ltda.

M.J.D.P.F.	
Serviço de Censura de Diversões Públicas	
Protocolo N.º	<u>00923</u>
Em	<u>29/06/70</u>
Protocolista	

Recebi os Certificados	
Em	<u>16</u> de <u>Julho</u> de 19 <u>70</u>



B -

## FICHA TÉCNICA

fonte: AN/DF

FILME - RITUAL DOS SÁDICOS

DIRETOR - .....- JOSÉ MOJICA MARINS  
 ILUMINAÇÃO E CAMERA - GEORGO ATILLI  
 ASS. CAMERA.....- VIRGILIO ROVEDA  
 CONTINUIDADE.....- ADEMIR ROCHA  
 DIR.PRODUÇÃO.....- MARIO LIMA  
 ASS.PRODUÇÃO.....- LUIS CARLOS  
 MAQUIAGEM.....- GRAVETO  
 CENOGRAFIA.....- GRAVETO  
 FOTOGRAFO DE CENA..- MILAGRES

MONTAGEM.....- LUIZ ELIAS  
 MUSICA (seleção musical) - JOSÉ MOJICA MARINS  
 LABORATÓRIO - LIDER CINEMATOGRAFICA  
 SOM - ODIL-FONO BRASIL

FICHA ARTÍSTICA

JOSÉ MOJICA MARINS  
 SERGIO HISTG  
 ITALA NANDI  
 ANIK MALVIL  
 ADREA BRYAN  
 MARIO LIMA  
 OZUALDO R.CANDEIAS.

PRODUTORES ASSOCIADOS - MARCIANO BLEY BITTENCOURT  
 PRODUTOR.....- FUTURFILMES

## COMENTÁRIO SOBRE O FILME

José Mojica Marins que notabilizou-se em fazer filmes de horror, criando com isso o primeiro personagem do gênero em nosso cinema: ZÉ DO CAIXÃO. Neste seu novo filme, "Ritual dos Sádicos" chamará novamente a atenção sobre si. Agora não com um filme de terror, e sim com uma obra profundamente surpreendente. O grande cineasta pouco se importou com a complexidade do problema, que poderia apavorar qualquer um entre seu colega. E o que José Mojica Marins fez, foi um filme genial, há momentos de grande cinema que chega a nos comover, quer criando revolta em nossa íntimo, quer criando ternura.

sem nenhuma possibilidade de fazer cinema, José Mojica Marins criou uma obra única que agora atinge o seu ponto máximo com este seu libelo contra o vício e contra a corrupção de que há de mais belo no mundo: a juventude.

O filme é preto-branco, sendo que as sequências dos pesadelos são totalmente a cores.

## RITUAL DOS SÁDICOS

Vício, prostituição sadismo, andam de mãos dadas e acabam no manicômio ou na penitenciária. Mas este é o triste quadro de uma juventude desorientada que não sabe que rumo seguir.

É justamente nesse controverso mundo que o doutor Sérgio, eminente psicanalista, procura extrair o antídoto para combater o próprio mal.

Mas os caminhos são perigosos, o cientista é combatido e ridicularizado, mesmo assim ele prossegue em suas experiências que culminam num tratado sobre Tóxicos e o Comportamento dos Tóxicos - nos.

A obra é combatida e o cientista acusado de haver usado cobaias humanas para a sua experiência. Ele defende-se afirmando que não passavam de viciados que tiveram ao menos um mérito: o de ajudar a ciência a combater o seu próprio mal.

Durante os calorosos debates, o cientista usa como arma de defesa para a sua tese -- que a maioria dos crimes são cometidos sob o efeito dos tóxicos -- uma documentação constituída somente de jornais e revistas, onde estão relatados os mais escabrosos episódios de uma juventude perdida e viciada.

A seguir vem a parte propriamente dita da sua experiência que consiste "na reação de uma pessoa dopada em relação a um objeto". O objeto escolhido (por sinal pelos próprios viciados) não é nada mais nada menos que ZÉ DO CAIXÃO. Cada um deles (4 ao todo) vê Zé do Caixão de uma maneira diferente, para a viúva quarentona é asqueroso e nojento; para a jovem, um artista como outro qualquer; para o artista de tv, um gênio e para o homem de meia-idade, um sádico.

Durante o delírio que eles tem, depois de aplicada doses de LSD, cada um vê o Zé do Caixão que imagina.

Os debates prosseguem caloradamente e o dr. Sérgio é acusado veementemente, ele jamais poderia fazer aquela experiência.

fonte: AN/DF

mesmo tratando-se de um experimento científico. Mas, a todos está reservada uma grande surpresa. E a vitória do dr. Sérgio é dupla. E, então, seus atacantes acabam por reconhecer o grande mérito da sua obra e dão irrestrito apoio ao livro que ele deverá editar.

Há na rua, Zé do Caixaõ caminha despreocupadamente, quando percebe um carro seguindo duas garotas que caminham sobre a calçada.

O carro pára, e dele salta um rapaz que convida as duas moças para um passeio. Uma aceita, a outra não. Instantes depois a jovem toma acento e o carro parte velozmente, ante o olhar da outra jovem que continua parada na calçada.

Este episódio, tão frequente e até banal em nossos dias, não escapou aos olhos de Zé do Caixaõ que, levemente desvia o olhar do carro que dobra uma esquina, volta-se para a moça, que ainda continua parada e depois olha para a plateia. Seus lábios movem-se lentamente num sorriso e murmura: "CERTA"

Talvez Mojica tenha feito uma fábula, com moral e tudo:

"Felizmente o Mal ainda não contaminou a todos. Está contra-balançado com o Bem."

C -

fonte: AN/DF

PARECERI - ANALISE

a) GÊNERO: Drama

b) ARGUMENTO: Sob o falso pretexto de apresentar uma análise psicopatológica do comportamento humano, o enredo da película resume-se a um desfile repugnante de violências sado-masoquistas/.



## c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Nús	<input type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input type="checkbox"/>	Sádicas	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiões:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Estrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de baixo calão:						

d) Personagens: Marginalizados, psicopatas, viciados, delinquentes.

fonte: AN/DF

- e) MENSAGEM: Apresentação sucessiva de casos patológicos, entremeda de comentários artificiais, duvidosos, irreais e não convincentes sobre os mesmos.
- f) IMPRESSÃO ÚLTIMA: **N E G A T I V A**, para público de qualquer idade, tendo em vista que a apresentação da problemática nada transmite em concreto, antes, pelo contrário, deixa o espectador num estado deprimido face ao argumento sórdido que envolve basicamente perversão sexual e degenerescência humana.
- g) VALOR EDUCATIVO:
- II — CONCLUSÃO:

Com fundamento no exposto, a fita situa-se como um documento indesejável, asqueroso, imoral e pornográfico, constituindo um flagrante atentado aos bons costumes e à moral. Portanto, sou pela sua **INTERDIÇÃO** sumária com fulcro nos arts. 1º e 7º do D.L. 1.077/70 e art. 3º da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.

BOA QUALIDADE ☒LIVRE PARA EXPORTAÇÃO ☐

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA

**INTERDIÇÃO**

Brasília

de junho

de 1970

1964-1988

Paulo Leite de Lacerda

- III — EXCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/68:

D -

Sr. Chefe da Seção de Censura

fonte: AN/DF

## Referência : filme "RITUAL DOS SÁDICOS"

Examinamos a película em epígrafe e verificamos que a mesma merece, realmente, ser interditada, entretanto, por tratar-se de uma película de produção nacional, já liberada pelo Instituto Nacional do Cinema, cremos que a interdição traria como consequência uma série de reclamações, pedidos e publicidades que redundariam na liberação com os cortes mínimos necessários. Desejamos evitar que a digna Chefia do S.C.D.P. fique a braços com tais problemas, motivo pelo qual aventamos duas hipóteses: uma de interdição total, justa e merecida, devidamente baseada na legislação vigente, e, a outra, a da liberação com os cortes mínimos que a mesma -- julgar suficientes para sua liberação.

Outrossim, lembramos a digna Chefia do SCDP que a película foi examinada por outros censores, cujas classificações foram as seguintes:

PAULO LEITE DE LACERDA -----	Interdição
CARLOS LÚCIO MENEZES -----	18 anos e TV
WILSON DE QUEIROZ GARCIA -----	18 anos c/corte
THEREZINHA DE TOLEDO NEVES -----	18 anos c/corte
WILSON CAMARGO -----	18 anos c/corte
CARLOS RODRIGUES -----	18 anos c/corte

A película é realisticamente chocante, mostra, em toda a cruêza, o problema dos viciados em tóxicos e, mais ainda, os devaneios sexuais a que são levados por esse vício, chegando às aberrações normais ditadas pela mente entorpecida.

Poderíamos tentar fazer um retrospecto da película (mercê das anotações que fiz), entretanto, preferimos apenas indicar as partes julgadas, por nós, como mais chocantes, deixando a critério da digna Chefia a supressão, ou não, das mesmas:

- 1.- Cena em que é focalizada a Escola Castano de Campos, de São Paulo, estabelecimento de ensino conceituadíssimo, numa insinuação de que suas jovens estudantes seriam dadas a vícios e más costumes: "uma jovem sai desse educandário em companhia de dois rapazes e vai a um apartamento dar vazão aos seus vícios: entorpecentes e sexo". A parte final dessa cena, quando "Moisés" introduz entre suas pernas um cajado, até matá-la, foi indicada para corte pelos demais censores.
- 2.- Cena da "madame" e seu jumento (apenas para localização de cena, pois essa personagem apenas aparece ao lado do jumento, insinuando uma idéia de aberração sexual), em que a mesma deixa sua filha à vontade com o empregado e fica observando, de longe, enquanto os dois se entregam ao sexo (embora não em cenas muito evidentes).
- 3.- Jovem que busca um emprêgo na agência e seu dono se aproveita para (em cenas apenas insinuadas) para práticas libidinosas, até que manda-a despir-se no quarto ao lado e, em seguida, envia ao seu encontro um jovem que a deflora, enquanto a jovem esperneia e grita ser ainda virgem.
- 4.- No encontro entre um casal (quarto c/rêde dependurada) há umas tomadas do homem no "vai-e-vem" normal na cópula.  
- Há inúmeras outras cenas de sexo, embora de certo forma veladas, bem como sobre o uso de entorpecentes: fumo, pílulas, pó e injeções.

Com o receio natural de cometer exageros, quanto à nossa opinião, é que sugerimos ser interessante que a digna -- Chefia do SCDP examinasse a película.

Brasília, 12.8.70

C. Montebello -